



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

---

Los abajo firmantes, el doctor Agustín Gómez Gómez, profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga, y el doctor José Antonio Sedeño López, profesor titular del departamento de Dirección Escénica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga,

INFORMAN:

Que la tesis doctoral realizada por Eva Romero Molina, titulada *La redención de La Zaranda en 'Cuando la vida eterna se acabe'*, ha sido realizada bajo nuestra dirección y reúne a nuestro juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, por lo que la consideramos APTA para optar al Grado de Doctor.

Lo que firmamos en Málaga a 9 de noviembre de 2015.

Fdo. Agustín Gómez Gómez

Fdo.: José Antonio Sedeño López



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Universidad de Málaga  
Facultad de Ciencias de la Comunicación  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

# **LA REDENCIÓN DE LA ZARANDA EN CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE**

Doctoranda Eva Romero Molina

Directores

D. Agustín Gómez Gómez

D. José Antonio Sedeño López

Málaga

MMXV



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Eva Romero Molina

 <http://orcid.org/0000-0001-9986-7197>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

A la memoria de mi padre, Miguel de la Cuesta de Quirón, por enseñarme a luchar.

A Paco y a mi hija Ana, por perdonarme las ausencias.

*A La Zaranda*



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al departamento de Comunicación audiovisual y publicidad, y en especial a mis directores D. Agustín Gómez Gómez y José Antonio Sedeño López sus consejos y correcciones.

A mis compañeros de trabajo que no sólo me han escuchado, sino que me han aportado bibliografía específica.

A Pilar Jiménez que me facilitó bibliografía escenográfica, a José Moreno Arenas, que aportó los artículos de la revista *Gestos*, a J. Alberto Salvatierra que me envió la crítica teatral del Centro de Documentación Teatral de Argentina, a Diego A. Alias por el diseño de la portada, a Pepe, bibliotecario del Seminario de Málaga.

A Eusebio Calonge por facilitarme ediciones francesas y manuscritos, por enviarme grabaciones del Teatro San Martín de Buenos Aires, en definitiva por aportarme todo el material que de otro modo no hubiese conseguido.

A Paco Sánchez -Paco de La Zaranda-, a Gaspar Campuzano, a Enrique Bustos por permitirme pasar con ellos momentos inolvidables, y por recibirme siempre calurosamente.

A ellos, a Eusebio, a Paco, a Gaspar y a Quique quiero agradecerles la existencia de *La Zaranda* que ilumina los sueños.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## ÍNDICE

1.	Introducción y propósito de la tesis.....	11
1.1.	Objetivos .....	18
1.2.	Metodología.....	19
2.	Estado de la cuestión .....	25
3.	<i>La Zaranda</i> . Orígenes de la compañía .....	37
3.1.	Búsqueda y consolidación .....	45

### APROXIMACIÓN AL AUTO SACRAMENTAL

4.	El auto sacramental .....	63
4.1.	El <i>asunto</i> y el <i>argumento</i> .....	75
4.2.	Elementos que conforman la estructura .....	81
4.3.	Noción de acción y verosimilitud. La acción en el Auto.....	87
4.4.	La espacio-temporalidad .....	94
4.5.	El personaje alegórico .....	104
4.6.	La Redención como <i>asunto</i> del Auto .....	109
5.	El auto sacramental representado. La fiesta del corpus.....	117

### ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE EUSEBIO CALONGE

6.	Producción dramática de Eusebio Calonge, <i>La Zaranda</i> .....	127
6.1.	El argumento y el asunto en los textos dramáticos.....	127
6.1.1.	<i>Obra póstuma</i> .....	129
6.1.2.	<i>Cuando la vida eterna se acabe</i> .....	141
6.1.3.	<i>La puerta estrecha</i> .....	142
6.1.4.	<i>Ni sombra de lo que fuimos</i> .....	154
6.1.5.	<i>Homenaje a los malditos</i> .....	171

## ANÁLISIS CRÍTICO DE ‘CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE’

7.	La técnica barroca en <i>Cuando la vida eterna se acabe</i> .....	185
7.1.	Método y análisis textual.....	185
7.2.	La acción y la intriga en el acto I: “ <i>De cuando Marcela Bebevientos alborotaba en los gallineros</i> ” .....	189
7.2.1.	Memoria I .....	189
7.2.2.	Memoria II .....	193
7.2.3.	Memoria III.....	198
7.2.4.	Memoria IV.....	203
7.2.5.	Memoria V .....	206
7.2.6.	Última memoria .....	207
7.3.	La acción y la intriga en el acto II: <i>Las crujías del albergue</i> .....	209
7.3.1.	Hecho I.....	209
7.3.2.	Hecho II .....	215
7.3.3.	Hecho III .....	219
7.4.	La acción y la intriga en el acto III: “ <i>Los sueños con que la Bebevientos abarruntó la tormenta</i> ” .....	221
7.4.1.	Sueño I .....	221
7.4.2.	Sueño II.....	223
8.	El espacio y el tiempo. Una aproximación semiótica.....	229
9.	Paradigmas compositivos. Referencias bíblicas. ....	241
10.	Los personajes en <i>Cuando la vida eterna se acabe</i> .....	261
11.	Conclusiones .....	265
12.	Bibliografía.....	271
13.	Anexo I. Entrevista Eusebio Calonge.....	283
14.	Anexo II. Dossier, prensa y noticias sobre representaciones. ....	337

## 1. INTRODUCCIÓN Y PROPÓSITO DE LA TESIS

*La Redención de La Zaranda en 'Cuando la vida eterna se acabe'* es un acercamiento a la compañía teatral *La Zaranda, teatro inestable de Andalucía la baja* y, un estudio de la dramaturgia de Eusebio Calonge, dramaturgo e integrante de *La Zaranda*. Esta compañía surgió en Jerez de la frontera (Cádiz) en la década de los ochenta del siglo pasado, y todavía hoy, con casi cuarenta años de trabajo a sus espaldas, siguen recorriendo los teatros de medio mundo con sus interpretaciones. Eusebio Calonge integrante de la compañía comienza a producir los textos teatrales tras la marcha del que fuera director y creador de textos, Juan Sánchez.

Aquí nos encontramos con dos elementos reseñables, el primero supone una declaración de principios: una compañía que rechaza un teatro de repertorio, y el segundo, directamente relacionado con éste, es que entre sus filas encontraremos la figura del dramaturgo como miembro integrante de la compañía; en sus primeros años lo fue Juan Sánchez y, posteriormente Eusebio Calonge. Es por ello, que no podemos hablar de la dramaturgia de Eusebio Calonge sin soslayar a *La Zaranda*, ya que se parte de una manera de trabajar, de una idea general y compartida. En definitiva, de lo que la compañía entiende de que debe ser el arte de la representación.

De ahí, que el título de nuestra investigación *La Redención de La Zaranda en 'Cuando la vida eterna se acabe'* haga mención al nombre de la compañía y no al de el dramaturgo como una figura aislada, pues entendemos la dramaturgia de E. Calonge como una dramaturgia de lo grupal. Por otro lado, nuestro título desvela lo que podría suponer el objeto de estudio de esta investigación, esto es, el término “Redención” pues con ello hemos intentado establecer un elemento común, el redentor, en todas las obras que analizamos en nuestro trabajo. Este hecho nos ha llevado a establecer correlaciones con el género del auto sacramental que ha sido definido en torno al sacramento, a la comunión y a lo eucarístico; en definitiva, a todo elemento que contenga el dogma redentor.

De los inicios de E. Calonge como dramaturgo dentro de *La Zaranda* y de su primera producción *Perdonen la tristeza* (1992) el lector encontrará respuestas en uno de los primeros apartados de este estudio, “Orígenes de la compañía”. La intención de este apartado es la de acercar al lector a los inicios de la compañía, a sus producciones, y la búsqueda de un lenguaje que tarda poco en consolidarse y que constantemente sigue depurándose, pues una de las principales premisas de la compañía será y sigue siendo la búsqueda. La búsqueda en el lenguaje, en las formas de expresión de temas universales. Para ello hemos tenido muy presente el estudio *La Zaranda, tanta pasión... tanta vida*<sup>1</sup>, que ha sido de gran utilidad para el período más desconocido de la compañía, pero además nos hemos acopiado de otras fuentes como artículos de prensa y crítica especializada, de la que damos detalles en el siguiente apartado.

En este espacio, además de exponer los inicios de la compañía, como decíamos, también expondremos el contexto en el que surge y del que sobrevive *La Zaranda*; son los años de los setenta y ochenta en el que el Teatro Independiente surge como un teatro político y contestatario, y del que *La Zaranda* se distancia por su contenido, pero quizás, no tanto en su forma. La institucionalización del teatro hace que la corriente más reivindicativa del Teatro Independiente se suavice y se produzca una reorganización de las artes escénicas. Sin embargo, *La Zaranda*, también se aleja del teatro institucional marcado por un teatro de repertorio que recuperaba a dramaturgos silenciados durante la dictadura.

No obstante, la compañía que continúa trabajando bajo las premisas de lo que cree es el teatro, encontrará un apoyo fundamental al representarse en el Festival Iberoamericano de Cádiz su obra *Mariameneo, Mariameneo* (1985), a ésta le seguirá *Vinagre de Jerez* (1989) con la que *La Zaranda* conseguirá reconocimiento internacional a su trabajo.

---

1 Escobar Ramírez, W, *La Zaranda, tanta pasión...tanta vida*, Ed. Escenología, Méjico, 2003.

*Perdonen la tristeza* fue la que tocó escenario tras la marcha de Juan Sánchez, y se plantea como todo un reto tras los éxitos cosechados con *Vinagre de Jerez*. Con la incertidumbre y los miedos de enfrentarse a un trabajo nuevo aunque no desconocido, Eusebio Calonge hace frente a su labor dramática dentro de *La Zaranda* viéndose recompensado, ya que la producción recibió el Premio de la Crítica de Madrid al “Mejor espectáculo” imponiéndose a otras producciones finalistas como *El Nacional* de Joglars bajo la dirección Albert Boadella, *La cacaú verde* de Schnitzler dirigida por Mario Gas o *Marat-Sade* de Peter Weiss por Miguel Narros. Ese mismo año, en Iberoamérica donde su trabajo y sus giras son constantes, reciben el “Premio de la Crítica Teatral de Montevideo” (marzo de 1994). Finalmente *Perdonen la tristeza* es la encargada de inaugurar la muestra de El Sitges Teatre Internacional, lugar poco habitual ya que a los escenarios de Barcelona tan sólo habían llegado con una de sus producciones, la anteriormente mencionada *Vinagre de Jerez*, aunque este hecho ha cambiado de forma radical actualmente, pues sus dos últimas producciones han sido coproducidas por Temporada Alta<sup>2</sup>.

El estudio de la dramaturgia de Eusebio Calonge ocupará el resto de esta investigación. De este modo, la primera obra a la que nos acercamos es *Perdonen la tristeza*. Esta aproximación queda expuesta en el apartado dedicado a los orígenes de la compañía, pues supone un punto de inflexión entre una época que acaba –a marcha de Juan Sánchez, tras haber cosechado éxito internacional– y otra que comienza –continuar la búsqueda sin uno de los fundadores de la compañía–. El resto de obras analizadas, lo serán desde una perspectiva que engloba uno de los objetivos primordiales de esta tesis, que no es otro, que establecer como *asunto* de las mismas la Redención. Para ello nuestro análisis estará basado en disponer las correlaciones constructivas existentes entre las obras de Eusebio Calonge y el auto sacramental.

Nuestra investigación, por tanto, estará dividida en tres bloques. El primero de ellos lo constituye un acercamiento al auto sacramental desde distin-

2 Temporada Alta (Girona-Salt) ha coproducido *El régimen del pienso* (2012). *El grito en el cielo* (2014) ha sido coproducida por Temporada Alta y La Biennale di Venezia.

tas perspectivas; de un lado, acercándonos a él a través de sus características como género literario; y por otro, como espectáculo inserto dentro de la fiesta del Corpus Christi.

El segundo bloque, plantea un recorrido general por las obras de Eusebio Calonge que conforman este estudio intentando establecer la distinción fundamental del *asunto* y el *argumento* en ellas al igual que lo hallamos en el auto sacramental de Calderón, intentando establecer semejanzas entre las estructuras compositivas de ambos autores. Con ello hemos intentado crear un puente inductivo entre la estructura del auto y la dramaturgia de Calonge.

El tercer bloque plantea un estudio de manera más pormenorizada sobre la obra que da título a esta investigación, *Cuando la vida eterna se acabe*, planteando, así, un análisis que tiene en cuenta la intriga o trama con respecto a la materia fabular, por un lado; un acercamiento semiótico que nos ayudará a concretar la espacio-temporalidad de la obra, por otro; pero además, incluimos un estudio sobre los distintos paradigmas que ayudan a estructurar el plano literal y alegórico de la obra, junto con un análisis de los personajes que conforman este texto dramático.

De este modo, el primer bloque, como decíamos, está dedicado al estudio de este género eminentemente español procurando distintas perspectivas. Por ello, comenzamos haciendo un recorrido y recogiendo las diversas teorías referentes al surgimiento del mismo y a su consolidación como un género ligado a la celebración del Corpus Christi por su conexión temática con lo eucarístico.

Además, dedicamos un amplio espacio a la recuperación y dignificación del género por parte de la crítica literaria alemana, primero, y española, después. Este hecho es fundamental, pues sin esta recuperación a nivel crítico, que por otra parte fue excepcional a comienzos del siglo XX en España, la influencia de éste no habría calado en generaciones de críticos, intelectuales y artistas. Igualmente dedicamos un apartado a la exposición teórica de los conceptos *asunto* y *argumento* de los que ya hablara Calderón de la Barca en un intento por acercar a lector de la época a su método constructivo basado en la alegoría. Nosotros nos apoyaremos fundamentalmente, a este respecto, en

los estudios de dos autores; uno de ellos, el del autor inglés A. A. Parker, y el segundo el del profesor español, Ignacio Arellano Ayuso.

I. Arellano, director del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, dirige un amplio programa de investigación sobre el Siglo de Oro, que incluye el proyecto de edición crítica de los autos sacramentales completos y las comedias completas de Calderón. Esta dedicación y estudio al arte de Calderón se ha materializado en un texto que para nosotros ha sido vital para poder establecer de manera sistemática las correlaciones estructurales entre la obra de Eusebio Calonge y el auto sacramental. Por ello, uno de los apartados que conforman esta primera parte de estudio, refleja de manera sumaria las distintas estructuras y paradigmas que Arellano establece para el auto sacramental<sup>3</sup>. De igual manera, esta primera parte ofrece una sección dedicada a la acción dramática del auto y a la noción de verosimilitud que enlaza con algunos de los motivos principales por los que el género pasó al olvido. No podíamos acabar la primera parte de este estudio sin exponer las características más reseñables de la noción espacio-temporal en el auto, y aunque todo nuestro estudio está centrado en la dramaturgia del texto, igualmente exponemos, brevemente y a modo de cierre, la representación de este género.

La segunda parte del estudio está centrado en el análisis de un corpus de obras seleccionadas de Eusebio Calonge. Esta selección ha seguido el orden cronológico en su producción desde *Perdonen la tristeza* -integrada en el apartado “Orígenes de la compañía”- pasando por la inmediatamente posterior *Obra Póstuma*, *Cuando la vida eterna se acabe*, *La puerta estrecha*, *Ni sombra de lo que fuimos* y *Homenaje a los malditos*.

Nuestro análisis se ha basado en establecer paradigmas compositivos en la producción dramática de Eusebio Calonge, tal y como son definidos por Arellano en su estudio sobre la estructura Calderoniana. De tal manera, estos paradigmas establecen organizaciones sintácticas y semánticas que nos permiten a través de su análisis exponer el *argumento* y el *asunto* de la obra

3 Arellano, I. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Ed Reichenberger. Kassel 2001.

de nuestro autor, pues tras su estudio se aprecia el formulismo y la fijación estructural de estos elementos que favorecen en la obra una lectura a dos visos, la real y la metafórica.

Además del establecimiento de estos paradigmas estructurales, y siguiendo con la teorización de Ignacio Arellano, exponemos también las distintas intertextualidades encontradas, la gran mayoría intertextualidades bíblicas, aunque también las hay míticas y literarias. Arellano plantea esta intertextualidad en distintos grados como pueden ser menciones de microtextos bíblicos, la utilización de macrotextos bíblicos parciales o macrotextos bíblicos argumentales. Del mismo modo, hemos rastreado en las obras de Eusebio Calonge estas intertextualidades, así como la utilización de motivos bíblicos tales como el mar, la nave, el puente, el sueño y hemos analizado los diferentes espacios dramáticos encontrados pues son portadores de esta doble significación.

La tercera y última parte del estudio lo compone el análisis de la obra *Cuando la vida eterna se acabe*, donde seguimos básicamente el mismo esquema que hemos expuesto en el párrafo anterior, pero con la salvedad de incluir un acercamiento semiótico que nos ayuda a establecer las coordenadas espacio-temporales de esta compleja pieza y, además, como decíamos al comienzo, de soslayar el momento de la representación. Para ello, hemos trabajado con la grabación del Centro de Documentación Teatral fechada el 17/11/1998 y realizada en el teatro Olimpia de Madrid.

A pesar de que nuestro trabajo de investigación se centra en la dramaturgia de Eusebio Calonge, queríamos dejar manifiesto que el hecho de la denominada “literatura dramática no es otro que el de ser representada”. Ya Aristóteles en su *Poética* concluye que la tragedia es superior a la epopeya porque posee todas las ventajas de ésta, pero sin embargo es menos extensa, y por tanto, más comprensible; basada en la consagración a la imitación de una sola acción, es decir de la representación<sup>4</sup>. Es por ello, que en el análisis de *Cuando la vida eterna se acabe* hemos tocado tangencialmente el acto de la representación, y utilizado la acción dramatúrgica de incidencia en la prácti-

4 Aristóteles, *Poética*, Ed Tilde, 2002, cap. XXVI, p. 93.



ca; esto nos ha permitido vislumbrar cómo el proceso creativo de *La Zaranda* puede focalizar una única palabra y a través de ella crear todo un universo lleno de contenido y de plurisignificaciones. Efectivamente para algunos este estudio puede parecer incompleto por no dedicar más espacio a la representación, a sus “ceremonias” teatrales; pero, también es cierto que hasta ahora no existe ningún estudio que haya analizado las obras de Eusebio Calonge y haya realizado el camino a la inversa con respecto a *La Zaranda*, pues si nosotros aquí soslayamos la representación, la gran mayoría de las veces en artículos, críticas o estudios sobre *La Zaranda* lo que queda soslayado es la dramaturgia del texto. Sin querer con esto establecer o restar importancia a ninguna de las partes, pues creemos que la dramaturgia es un proceso dentro de la creación teatral, hemos expuesto de manera muy sumaria algunas reflexiones sobre la representación.

Desde luego que el ámbito de trabajo y creación de *La Zaranda* es tan amplio y tan rico, que puede propiciar estudios desde distintas perspectivas tales como estudios previos, estudios parciales, análisis basados en su representaciones, de composición escénica, de iluminación, de la música seleccionada en sus representaciones, y todo ello, además, con diferentes grados de profundización.

Esta investigación se basa en la acción dramática en su dimensión analítica textual con el fin de analizar, definir y esclarecer la creación dramática de Eusebio Calonge.

Creemos, por ello, que el alcance del presente estudio radica en ser un acercamiento novedoso al ocuparse de una parcela hasta ahora no abarcada en los estudios referentes a *La Zaranda*; esto es, el estudio de la obra dramática, pues como decíamos con anterioridad los hasta ahora publicados se han centrado en la parte escénica, fundamentados en la teatralogía, o se han acercado a lo textual desde una perspectiva más ensayística que crítica. Por ello, creemos que nuestro trabajo aporta una base fundamental para investigaciones futuras, ya que a través del estudio y análisis dramático hemos sentado las bases de la construcción textual y que abarca un abanico bastante amplio de la producción dramática de la compañía. De este modo, creemos que ofrece un

acercamiento a la compañía desde la perspectiva de la poética, es decir, desde la formulación de las leyes de composición y funcionamiento de los textos de Eusebio Calonge, *La Zaranda*.

### 1.1. Objetivos

Los objetivos iniciales o generales de los que partíamos al comienzo de esta investigación creemos que debemos resumirlos en varios puntos, intentando ser claros y concretos.

- I. Analizar *Cuando la vida eterna se acabe* y situarla en la producción de *La Zaranda*.
- II. Conocer la historia de la compañía, sus orígenes y cuál ha sido su desarrollo.
- III. Analizar los textos dramáticos de Eusebio Calonge.
- IV. Establecer si efectivamente la hipótesis de la que partíamos se cumplía tras haber superado el objetivo de analizar los textos dramáticos. Verificar que todas las obras tienen un rasgo definitorio común, esto es, el mismo *asunto* redentor que contiene el auto sacramental.

Los objetivos particulares fueron surgiendo a raíz de los generales expuestos anteriormente. Enumeramos los siguientes:

- I. Conocer la evolución del género sacramental desde una perspectiva diacrónica.
- II. Ubicar las teorizaciones sobre los aspectos constructivos de *asunto* y *argumento* como dos elementos que deben estar coexionados para que funcione la técnica alegórica o de cómo la técnica alegórica se preocupa de que estos dos elementos tengan cabida en el auto sacramental y lo doten de una doble lectura.
- III. Conocer los distintos modos compositivos del que fuera el mayor representante del género, Calderón de la Barca.

- IV. Analizar los textos dramáticos de Eusebio Calonge discerniendo entre *argumento* y *asunto*, distintos paradigmas compositivos e intertextualidades bíblicas.
- V. Analizar los textos dramáticos desde una perspectiva semiótica para establecer su espacio-temporalidad.
- VI. Establecer las diferencias textuales y escénicas en *Cuando la vida eterna se acabe*.

## 1.2. Metodología

Patrice Pavis nos indica que los tipos de espectáculos son muchos pero pocos los métodos de análisis<sup>5</sup>. No podemos dejar de considerar que el tipo de investigación cualitativa que proponemos debe realizarse desde una pluralidad de enfoques y métodos para que pueda obtener resultados científicos. Las técnicas cualitativas son "las que, teniendo su base en la metodología interpretativa, pretenden recoger el significado de la acción de los sujetos (...) captar los motivos, los significados, las emociones y otros aspectos subjetivos"<sup>6</sup>.

El primer paso realizado ha sido recopilar todo el material bibliográfico para indagar en la historia de esta veterana compañía y el contexto teatral en el que se ha movido a lo largo de sus casi cuarenta años. Las fuentes utilizadas para esta primera fase del estudio fueron fuentes secundarias. Estas fuentes son principalmente críticas de prensa sobre sus espectáculos, y el texto publicado por Wilson Escobar *La Zaranda...Tanta pasión, tanta vida*<sup>7</sup>, que aporta datos que a día de hoy son difíciles de encontrar en cualquier otro registro, y que posteriormente fueron contrastados con la propia compañía. Casi toda la documentación procede de la prensa hispanoamericana, alguna crítica nortea-

5 Pavis, P., *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 17.

6 Berganza Conde, M.R, y Ruiz San Román, J.A., *Investigar en comunicación*, Madrid, McGraw Hill, 2010, p. 32.

7 Escenología, A.C. México D.F., 2003.

mericana y, publicaciones especializadas en teoría y crítica teatral como son la revista *El Público*, ya desaparecida, *Primer Acto*, *Gestos*, etc.

El segundo paso fue la entrevista en profundidad a Eusebio Calonge. La pertinencia de este método radica principalmente en “la reflexividad y el *feed-back* informativo que constituyen elementos centrales de la investigación (cualitativa)”<sup>8</sup>. El tipo de entrevista planteada es la no sistemizada, en la que el entrevistador posee una serie de temas que formula al entrevistado, expandiendo y/o matizando los mismos en función de las oportunidades que en el transcurso de la conversación se presenten. Berganza y Ruiz advierten de la necesidad de “un conocimiento previo de las personas que han de ser entrevistadas o, al menos, de los rasgos definitorios del grupo al que pertenecen dichos sujetos”<sup>9</sup>. La entrevista se realizó después del análisis de la documentación bibliográfica y con un clima de confianza forjado a través de varias comunicaciones y encuentros en los que tuvimos la oportunidad de poner de manifiesto la intención de realizar un estudio sobre la dramaturgia de la compañía.

Una vez analizada la bibliografía, establecido el contexto, conocidos los períodos a nivel de creación y producción, y realizada la entrevista en profundidad, comenzamos la segunda fase de nuestro trabajo que es la correspondiente al análisis de los textos dramáticos.

Nos hemos situado entre la teoría y la práctica analítica produciendo un discurso que sobre todo intenta explicar, comprender e interpretar la obra de Eusebio Calonge, *La Zaranda*. Hemos intentado establecer desde el comienzo técnicas analíticas de crítica literaria para evitar caer en el ensayo. La precisión y congruencia en nuestro discurso ha sido uno de nuestros objetivos al trasladar el trabajo al lector.

El análisis dramático se vale de diferentes ciencias y métodos analíticos, y la interrelación de tres disciplinas: La Teoría Literaria, La Crítica Literaria y La Historia Literaria. La primera se ocupa de estudiar los principios generales que sigue la creación literaria: categorías, criterios, géneros,

8 Berganza Conde, M.R, y Ruiz San Román, J.A., op. cit., p. 33.

9 Berganza Conde, M.R, y Ruiz San Román, J.A., op. cit., p. 253.

procedimientos literarios, etc.; la segunda, considera cada obra aisladamente según esos principios y la valora estéticamente, es decir, aplica sobre ella un análisis y elabora un discurso explicativo; y la tercera, contempla las obras en orden cronológico, como integrantes de un proceso histórico.

Con todo lo expuesto nuestro método analítico está más cercano a las teorías formalistas que de las historicistas, ya que ofrecen herramientas para la distinción entre forma y contenido, pero a su vez, Jakobson, en una evolución tardía, plantea el término de *sistemas dinámicos*<sup>10</sup> como el componente central de una obra que rige, determina y transforma todos los demás. Teniendo en cuenta, que todo nuestro trabajo investigador tiene el objetivo de establecer el *asunto*, definido ya por Calderón como el mismo en todos sus autos, éste se plantea como el que rige y determina la forma del auto sacramental. Este hecho, determinante dentro de la crítica literaria, y que también tomarán los estructuralistas, ha sido el motivo por el que utilizemos herramientas analíticas que tienen en cuenta tanto las teorías formalistas como la estructuralista. De esta última hemos seguido también su corriente semiótica, en este caso, la marcada por A. J. Greimas, y basada en la semiótica del texto. Este método analítico lo hemos utilizado para acercarnos al aspecto espacio-temporal en algunas de las obras; sobre todo en aquellas, en las que la opacidad espacio-temporalidad eran patentes.

Hemos utilizado diferentes análisis según las partes o disciplinas a tratar. Desde un punto de vista general de la dramaturgia han sido de interés los trabajos y sistema de análisis del profesor José Luis García Barrientos<sup>11</sup>, fundamentalmente *Análisis de la Dramaturgia, nueve obras y un método*<sup>12</sup> y

10 Selden, R., Widdowson, P., Brooker, P., *La teoría literaria contemporánea*, Ed. Ariel, 2004, p. 52,53.

11 Investigador científico del CSIC desde 2002. Profesor del Programa de Doctorado “Historia y Teoría del Teatro” en la Universidad Complutense de Madrid desde 2003. Miembro fundador del Instituto del Teatro de Madrid de la misma Universidad (2008) y del Cuerpo Académico de las carreras de Doctorado de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) desde 2005.

12 Editada por Fundamentos, primera edición 2007, 348 págs.

su manual *Cómo se comenta una obra de teatro*<sup>13</sup>. García Barrientos ofrece un método claro y conciso que ayuda a un acercamiento a los distintos elementos que componen la obra, desde su estructura externa e interna. De este modo, ofrece un marco teórico dramático en torno a la clasificación de las acciones, de la visión, del personaje, del espacio y el tiempo, que ayudan a establecer el modelo analítico.

En la misma línea de teorización de la disciplina de crítica literaria hemos compartido los presupuestos y clasificaciones del Ignacio Arellano Ayuso<sup>14</sup>, que con su estudio plantea un camino metodológico en las recurrencias compositivas del auto sacramental de Calderón. Esta sistematización ha sido imprescindible para nuestra labor analítica pues ha supuesto la base de nuestro estudio para así poder exponer desde esta metodología clasificatoria las coincidencias compositivas en la obra de Eusebio Calonge con respecto a la obra calderoniana.

Otro enfoque de la metodología seguida, más sociológico, se manifiesta en el análisis y categorización de la entrevista a la que el lector tendrá acceso en el Anexo I de este estudio. Siguiendo el método cualitativo, que en su sentido más amplio produce datos descriptivos de discursos, palabras, de la observación participante, realizamos dos entrevistas a Eusebio Calonge. Estas fueron configuradas dentro de la entrevista abierta<sup>15</sup> que, en contraposición con la entrevista estructurada, proponen mayor flexibilidad y más dinamismo. Estas entrevistas están dirigidas hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencia o situaciones; en este

13 *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001, 3ª ed. corregida, 2007.

14 Catedrático de la Universidad de Navarra, ha sido Titular de la de León y Catedrático de la de Extremadura, además de profesor visitante en numerosas universidades de todo el mundo (Buenos Aires, Duke University, North Carolina at Chapel Hill, Dartmouth College, University of Delhi, Pisa, Münster, Toulouse, Católica de Chile...). Miembro del Consejo de Redacción de revistas como *Ínsula*, *Edad de Oro*, *Criticón*, etc., y como ya hemos señalado anteriormente, Director del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra.

15 Ver “La entrevista en profundidad” S. J. Taylor y R. Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Ed. Paidós Básica, 1987.

caso, recoge una reflexión sobre su teatro. Este trabajo de campo, nos sirvió para una aproximación directa con el dramaturgo que sin duda nos ha ayudado a entender su visión con respecto al hecho teatral.

El trabajo con los datos registrados consistió en la transcripción de las misma y la categorización de los aspectos más reseñables. Las distintas categorías establecidas nos aproximaron a la realidad de la compañía y al quehacer dramático de Eusebio Calonge.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las investigaciones académicas realizadas en los últimos años sobre las artes escénicas dentro de las distintas parcelas que la engloban han dado unos resultados muy fructíferos. Desde las investigaciones referentes al ámbito de la música hasta la danza pasando por el teatro, demuestran cada vez más cómo el sector se recupera del olvido que desde las instituciones académicas ha sufrido.

Si nos atenemos al Arte Dramático igualmente podemos establecer que dichas investigaciones se han centrado en parcelas bastante definidas como puede ser el estudio de un período concreto, procurando investigaciones que realizan un recorrido historicista; el estudio de un autor determinado o incluso el estudio y profundización de determinados géneros dramáticos y modalidades teatrales.

La gran variedad de corrientes estilísticas, mezcolanza y fusión de otras artes en el ámbito teatral hacen necesaria esta dedicación a la investigación académica dentro del Arte Dramático que, sin duda, ha procurado que gran cantidad de investigaciones estén centradas el movimiento posdramático<sup>16</sup> en un afán por reorganizar algunas pautas recurrentes en las creaciones que inundan nuestros teatros.

A esto hemos de añadir que el investigador no parte de cero, pues gracias a los centros de documentación teatral, a las revistas especializadas y distintas instituciones se ha ido desarrollando una labor histórica y teórica que ha permitido que se puedan desarrollar estudios concretos de las artes escénicas en nuestro país.

Nuestro trabajo, que podría circunscribirse dentro del estudio de un autor dramático y de la poética de la compañía, no ofrece el acicate de ser un tra-

---

16 Uno de los estudios más interesantes que han llegado a nuestras librerías ha sido el texto de Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, editado por primera vez en Alemania en 1999, que hace un recorrido desde la ruptura del drama hasta la inclusión de otras artes en el teatro. Del mismo modo que establece cómo la ruptura afecta a esta nueva dramaturgia en lo textual, en lo espacio-temporal, etc.

bajo que recupere un autor olvidado o que se base en el descubrimiento de una nueva tendencia escénica. Al revés. *La Zaranda* como grupo lleva más treinta cinco sobre los escenarios y ha llenado muchas portadas de periódicos, sobre todo fuera de España. *La Zaranda*, también ha tenido su espacio en revistas especializadas como *El Público*, *Primer Acto*, etc., y también, aunque de manera muy sumaria, ha sido reseñada en estudios referentes al resurgimiento del teatro en España después de la dictadura de Francisco Franco; estudios éstos que de alguna manera intentan clasificar los movimientos teatrales de los años setenta y ochenta.

Sin embargo, nuestro trabajo no se basa en hacer un estudio sobre los movimientos teatrales de una determinada década, ni sobre las motivaciones que pudieron procurar un determinado texto o espectáculo, ni sobre las vicisitudes -que por otro lado fueron muchas- que tuvo que pasar la compañía para establecerse en el ámbito teatral y crear su propia poética. Nuestra intención como ha quedado expuesto en el apartado anterior ha sido desentrañar discursos que aludían a la creación de una dramaturgia barroca. Esta palabra fue la que hizo saltar la chispa para que nuestra búsqueda, hasta entonces aleatoria, se redirigiera hacia la hipótesis planteada. El método constructivo de Eusebio Calonge tiene en las obras de estudio un correlato con el método constructivo del auto sacramental.

Pero la cuestión es que teniendo en cuenta el camino de actuación de este estudio comprobamos que todo lo que se había escrito, reseñado, y estudiado sobre la compañía versaba más sobre determinada estética escénica en determinado montaje que en una crítica teatral que aportara de alguna manera información a nuestra vía de estudio. Los artículos de prensa a colación de su representaciones por los diversos puntos de España, Europa o América, son los que han realizado este cometido. No obstante, no podemos decir que toda esta información haya sido baladí, sino que, nos ha ayudado a acercarnos a espectáculos que únicamente conocemos por su texto dramático y de los cuales ni siquiera existe grabación de los mismos. Este es el caso de *Mariameneo*, *Mariameneo*, y *Vinagre de Jerez*, entre otros.

Además, estos artículos nos han acercado a la recepción de sus espectáculos por parte de crítica más especializada, que sobre todo encontramos en la prensa americana.

Nosotros hemos reseñado en la bibliografía e integrado en el Anexo II algunos de los artículos y críticas que analizaban sus primeros espectáculos. Sobre todo porque pertenecen a periódicos Cubanos, Venezolanos, Uruguayos, Argentinos, etc. intentado, así, que el lector tenga acceso a ellos.

Del mismo modo, en prensa muy variada hemos hallado entrevistas a distintos componentes de la compañía, aunque en su gran mayoría éstas son realizadas a Eusebio Calonge dramaturgo e iluminador de *La Zaranda* y a Paco Sánchez, alias “Paco de *La Zaranda*”, director de la compañía. Igualmente en la bibliografía hemos expuesto los programas culturales televisivos en los que *La Zaranda* ha formado parte de su sumario, bien por entrevistas o por reseñas a su espectáculos.

Pero sin duda, los artículos en revistas de investigación teatral como *Gestos*, *Primer Acto*, o *El Público*, ésta última desaparecida ya, son las que apuntan información sobre sus espectáculos y su poética con mayor rigor. De hecho, destacamos aquí el artículo de Oscar Cornago aparecido en *Discurso teatrales en los albores del siglo XXI* que ya apunta al barroquismo de la compañía en su artículo “La alegoría barroca en la escena contemporánea española: *La puerta estrecha*, *La Zaranda*”<sup>17</sup>. En él expone el barroquismo como corriente instaurada en España y cuyo origen establece en el periodo de las vanguardias históricas, esto sumado a la corrientes formalistas que elevaron por encima de todo la forma como medio de fundamentación del lenguaje y la comunicación artística, dan lugar a una conexión entre la vanguardia y la forma alegórica. De hecho, insiste Cornago, el Expresionismo destaca por contener ciertos elementos del barroco. Sumado al carácter formal se añade el ritual que se suma al carácter alegórico, barroco. Esta ritualidad, que también Cornago, al igual que otros críticos expone que atañe a la propia cultura an-

17 Cornago Bernal, O., *Discurso teatrales en los albores del siglo XXI*, Ed. Gestos, 2001, p. 101.

daluzo, emana de lo más cotidiano, del lenguaje popular, de los gestos de un pueblo que todavía conserva en lo más profundo de su cultura un concepto de ritualidad con respecto a la trascendencia del hombre.

Así mismo, se expone cómo el teatro de *La Zaranda* propone un diálogo “con los muertos, el olvido, y la memoria”<sup>18</sup> aunque nosotros creemos que el diálogo se da con lo muerto como consecuencia directa de que a su vez es el olvido, esto es, un diálogo con la negación del tiempo, y por tanto, un diálogo con la eternidad.

El hecho más relevante del artículo es el que hace alusión a la construcción alegórica de *La Zaranda* en su quehacer teatral, pues participa de esa construcción manifiesta y artificiosa de desciframiento, a un proceso de construcción textual que incide en su codificación, principal característica de la alegoría barroca. Claro que el hecho de esta codificación está condicionado, según nuestra opinión, por el *asunto* que trasciende en todas las obras de E. Calonge. El hecho de que el “*asunto* redentor” orbite en todas sus obras conlleva de manera inherente dicha manifestación formal y estructural.

Pero acercándose al texto al que hace referencia el artículo, Oscar Cornago se muestra atinado, aunque poco conciso, pues establece para *La puerta estrecha* una estructura en la contraposición de binomios como “ir-llegar”, “noche-día” “camino-hospedaje”<sup>19</sup>, así como una relación de frases que podrían tener una doble lectura; pero sin embargo, no se especifica la doble significación de las mismas, ni se profundiza o establecen estos binomios en grandes paradigmas que articulen la globalidad de la obra. Si compartimos, la exposición que alude al desarrollo de la acción entorno al concepto de Calvario y Salvación de la Calaca, protagonista de la obra. Además también resalta, lo que para nosotros inherente a *La Zaranda* en su construcción dramática y que hace que se lleguen a esos momentos apoteósicos, el tiempo en su concepción de eternidad, en su negación y, por tanto, en la mostración de un

<sup>18</sup> Cornago Bernal, O., op. cit., p. 105.

<sup>19</sup> Cornago Bernal, O., op. cit., p. 106.

espacio y unos personajes devastados que buscan la esperanza de un nuevo camino.

Otros artículos del investigador, aportaron en su día alguna luz sobre los espectáculos de *La Zaranda*. Ente ellos cabe destacar *Teatralidades de dos mundo: La puesta en escena de la violencia*<sup>20</sup>, *Teatro postdramático: las resistencias de la representación*<sup>21</sup>, que pertenece o está incluido en el proyecto de investigación sobre las artes escénicas en nuestro país *Artea*, que se presenta también como una importante fuente no sólo por contener ensayos en los que se estudia o se refiere algún espectáculo de *La Zaranda*, sino porque además aglutina y engloba estudios que abarcan los más diversos artistas en un campo amplio de lo escénico.

De hecho los ensayos que de alguna manera, por su planteo, incorporan a *La Zaranda* lo hacen desde la perspectiva del ritual como es el caso de Carmen Márquez<sup>22</sup> con su ensayo “Teatro y ritualidad”; o de la trayectoria del teatro en Andalucía, “Notas sobre el teatro andaluz de creación” firmado por José Antonio Sedeño<sup>23</sup>; o en un estudio del teatro posdramático de Cornago que muy acertadamente vuelve a exponer aquí el carácter alegórico y barroco de *La Zaranda*.

Estos artículos han aportado al estudio unas claras notas definitorias de la parte escénica y estilística de la compañía, ya que manifiestan elementos que de manera recurrente encontraremos en sus espectáculos como “la depuración de lo anecdótico”, el trabajo a través del “recuerdo y la memoria” y de cómo ese trabajo se establece a través del juego escénico que va desde “lo sagrado a lo profano o viceversa”; “el uso de las repeticiones verbales”; “la utilización y manipulación de los objetos para la creación y evocación de espacios”, etc.

20 *FIT de Cádiz*, “Foro de debate”, 2004 p.182.

21 *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, (ARTEA) Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 219.

22 *ARTEA*, op. cit., p. 119.

23 *ARTEA*, op. cit., p. 285.

Sin embargo, reseñaremos algunas notas que no compartimos. La primera de ellas es la argumentación de Carmen Márquez cuando afirma que “los personajes se hallan en una suerte de purgatorio, pero no para dirigirse a una posible salvación, sino para ser conducidos a una pasión que tiene sentido por sí misma”<sup>24</sup>; entendemos que el hecho de que los personajes no sean conscientes de su estado, ni tampoco lo sean de su espacio-temporalidad, no implica que la direccionalidad de la acción apunte a otro estado que no sea el de la salvación. Ciertamente, la ambigüedad escénica que muchas veces es planteada puede hacer pensar que todo el desarrollo queda expuesto con el único fin de mostración de un juego muchas veces grotesco, fragmentado y no nítido; pero es precisamente el juego del barroco el de mostrar una realidad a través de un proceso de desciframiento, de codificación alegórica que encierra el sentido de la escena y la lectura a dos visos de cada una de las palabras, secuencias, cuadros o escenas compositivos, siendo este, el de la mostración de la esperanza en ese final que aguarda a los personajes creados por Eusebio Calonge.

Márquez, a su vez, relaciona y expone algunas de las obras pictóricas que *La Zaranda* en su juego escénico a través de las *suspensiones temporales* y a modo de cuadro viviente recrea en la escena, abriendo una trayectoria de estudio, que esta tesis no abarca, pero que sin duda ofrece un campo bastante amplio e interesante.

J. A. Sedeño aunque no expone en su ensayo un análisis de las obras de *La Zaranda*, pues está basado en un recorrido por la trayectoria de las compañías en Andalucía, sí que aporta y expone su forma de trabajo. Por ello, encontramos una minuciosa explicación del proceso creativo cuyo principal aliciente es y será siempre la búsqueda. Igualmente sobre este aspecto nos gustaría aportar una nueva visión. Ésta queda reflejada en la entrevista realizada a Eusebio Calonge cuando explica su primer trabajo dramático en la compañía con *Perdonen la tristeza* y el inmediatamente posterior *Obra póstuma*<sup>25</sup>. Se produce ahí un cambio en el proceso creativo con respecto al modo

24 ARTEA, op. cit., p. 125.

25 Anexo I. Entrevista, categoría 6.a.

anterior, pues éste ya no parte de “una idea que se sitúa como punto de partida de su búsqueda”<sup>26</sup>, sino del texto previamente escrito que sirve como soporte creativo pero nunca como imposición al proceso de búsqueda.

Además de este artículo, nos gustaría reseñar el estudio realizado por Mariano de Paco “Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX”<sup>27</sup> en el que desarrolla su estudio y su clasificación sobre la corriente que durante los primeros decenios del XX revitalizaron el auto sacramental como medio de expresión vanguardista y, como no, como un medio para renovar el género. Mariano de Paco propone tres categorías: una que utiliza lo que el género tiene de alegórico, y por tanto mantiene su sentido eucarístico; otra, que prescinde de él; y la última, que lo invierte, procurando una visión negativa y, quizás, más atractiva para determinadas corrientes. De este modo, Mariano de Paco, expone distintos textos dramáticos y distintos autores, como *El hombre deshabitado* de R. Alberti, quizá la obra que mejor refleje este acercamiento al auto, al igual que otras como *Angelita* de Azorín o *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* de Miguel Hernández, todas impregnadas por esa recuperación del género. Sin embargo, en su aproximación a *La Zaranda*, Mariano de Paco no realiza un trabajo tan exhaustivo con respecto al estreno de *Cuando la vida eterna se acabe* en Agüimes (1997) pues plantea la obra como un teatro de imágenes fundamentado en el rito de la Semana Santa; además, creemos que cita a Monleón<sup>28</sup> en el sentido totalmente opuesto a las palabras de éste, que no niega lo sacramental en la obra sino que expone que ésta se da sin que sea necesaria su aparición. No compartimos, por tanto, la afirmación de Mariano de Paco cuando expone que *Cuando la vida eterna se acabe* plantea “una soledad que trasciende una existencia irredenta” pues igualmente, de modo totalmente opuesto, la obra expone una mirada hacia la fe y la redención de los personajes.

26 ARTEA, op. cit., p.293.

27 Monteagudo, 3ª Época, nº 5, 2000, p. 97.

28 Monleón, J. “Agüimes: El flamenco, García Lorca y el último trabajo de La Zaranda”, *Primer Acto*, 270, 1997, p. 88. cree que la pieza está “situada en esa gran vertiente de un teatro religioso sin religión, sacramental sin sacramento (...)”

J. Antonio Sánchez<sup>29</sup>, también dedica unas líneas a la compañía, pero se centra en sus espectáculos iniciales bajo la dirección y dramaturgia de Juan Sánchez. Pero ya en estos comienzos encontramos los elementos que son seña de identidad de la compañía y que hemos mencionado anteriormente.

En la revista de *Primer Acto* los artículos encontrados y trabajados en este estudio son variados, de este modo encontramos desde crónicas que nos acercan a los integrantes de la compañía como artículos que en su gran mayoría se refieren a estrenos de sus producciones.

Los referidos a la revista de investigación *El Público*, aparecida allá por los ochenta y desaparecida como tal en los noventa, recogen las críticas de las primeras producciones de la compañía tales como *Mariameneo*, *Mariameneo* o *Vinagre de Jerez* y ofrecen la misma trayectoria crítica. Precisamente es el último número de la revista el que recoge *Perdonen la tristeza* el primer trabajo de Eusebio Calonge, reseñado por Rosana Gómez, crítica que por otro lado también ha reseñado otras producciones de la compañía, como *Vinagre de Jerez* en el número setenta y cuatro de la revista.

Todos los artículos críticos y reseñas detalladas anteriormente han ido elaborando un corpus de material imprescindible para el acercamiento a *La Zaranda* y a la dramaturgia de Eusebio Calonge, pero al mismo tiempo, hemos de reseñar dos obras fundamentales que se alejan de lo crítico y periodístico. Por un lado, el texto de Wilson Escobar Ramírez “*La Zaranda tanta pasión... tanta vida*”<sup>30</sup> editado en 2003 y el ensayo “*Orientaciones en el desierto*” de E. Calonge<sup>31</sup> publicado en 2012.

Comenzaremos por el primero, no sólo por ser el primer estudio en profundidad, sino porque además el estudio de W. Escobar se presenta como imprescindible para cualquiera que pretenda acercarse al teatro de *La Zaranda*.

*La Zaranda, tanta pasión...tanta vida* ofrece un recorrido por los orígenes de la compañía, y cómo ésta se va conformando con los miembros que

29 “La estética de la catástrofe” ARTEA, 2002, p.158.

30 Ed. Escenología, Méjico, 2003.

31 Ed., Artezblai, Bilbao, España, 2012.



actualmente la integran. Recoge los primeros espectáculos de la compañía dónde ya son apreciables rasgos de su poética. De este modo, detalla sus primeras producciones, tales como *Los tinglados de Mariacastaña*, *Mariameneo*, *Mariameneo*, y *Vinagre de Jerez*. Además también recoge aproximaciones a las obras que en este estudio hemos trabajado desde *Perdonen la tristeza* a *Ni sombra de lo que fuimos*, pero este estudio está fundamentado de forma adjetiva y no sustantiva. De hecho, el recorrido expuesto por W. Escobar Ramírez, centrado más en lo escénico que en el análisis dramático, sirve de soporte para lo que podríamos denominar el segundo bloque del estudio en el que se exponen los temas recurrentes en la compañía como parte de la poética de la misma. Sin embargo, nosotros no compartimos muchas de las opiniones vertidas en esta segunda sección del estudio de W. Escobar Ramírez, pues creemos que sus afirmaciones no se ajustan a un análisis exhaustivo de los textos dramáticos, sino en una visión ensayística y subjetiva del autor.

*Orientaciones en el desierto*, supone un acercamiento a la poética no sólo dramática sino también escénica de la compañía *La Zaranda*. El propio autor se refiere a ellas como “reflexiones (...) que pecan del apasionamiento del que habla”<sup>32</sup>. A modo de prefacio o de manifiesto como lo hiciera Víctor Hugo en defensa del romanticismo o como las poéticas de creadores escénicos que exponen su visión de la escena y su proceso creativo, E. Calonge expone en este “itinerario” tres capítulos fundamentales para entender la aptitud, el hacer de la compañía y el fin mismo de sus creaciones.

Un texto que expone una pasión, un modo de hacer y una reflexión sobre la función del propio arte teatral, sin por otro lado, lanzar sentencias, pues las respuestas y preguntas planteadas son el fiel reflejo de querer construir y no derribar, en definitiva de buscar vínculos.

Sin embargo, hemos de advertir al lector que *Orientaciones en el desierto*, no procura definiciones, ni establece unos parámetros ni para la escritura dramática ni para la representación escénica, pues el planteo es más el de un acercamiento poético a la intuición como generadora de una verdad interior.

32 Calonge, E., *Orientaciones en el desierto*, Ed. Artezblai, 2012, p. 11.

Por ello, el lector novel, quizá encuentre alguna dificultad en la comprensión de algunos pasajes del libro.

Igualmente sin tener la intención de ejercer de prologuistas o comentaristas del mismo, sí nos gustaría reseñar brevemente algunos de los aspectos más interesantes de estos tres capítulos pues nos serán de gran ayuda conocerlos para tener en cuenta el proceso creativo y la idiosincrasia de la compañía.

La vocación abre la obra en su primer capítulo y durante el mismo se planteará cuestiones sobre ésta. De este modo, se exponen algunos de los elementos necesarios para el conocimiento de la vocación, tales como la interioridad que, sin duda, confiere un alejamiento de lo cotidiano hacia lo trascendente, de lo individual a lo colectivo. Esta vocación es planteada como necesaria para no desfallecer en un proceso creativo en el que Calonge propone que la propia memoria de la vida es su fuente inagotable. El silencio es fundamental para que el creador pueda gritar su creación, y para que éste se dé, la soledad es cómplice inexcusable. El tándem silencio-soledad plantea una correlación explícita entre “estar en el mundo y no pertenecer a él”<sup>33</sup>. La inspiración será otro elemento abarcado en este capítulo, de este modo, se expone como un elemento que se escapa a lo racional, como un elemento tan fugaz que sólo nos pertenece en el momento en el que se manifiesta; pero a su vez, la inspiración para Calonge debe contener una elevación que manifieste “los conflictos iniciales del mundo”<sup>34</sup>, y que se presente como una revelación que va más allá de lo cotidiano, que acerque al hombre a lo inefable en una unión ritual que sea capaz de sacralizar lo visible. De este modo, lo onírico, lo trascendente, y lo aleatorio formarán parte de su poética, así como un constante interrogar a la palabra que pondrá de manifiesto la verdad de éstas, su trascendencia, de modo que ya no funcionará de una forma literal, pues con ello se procura una lectura a dos aguas que conecta la palabra con su sentido más trascendental.

La temporalidad será un elemento fundamental dentro de estas orientaciones tanto para la inspiración como para creación: el recuerdo y la evocación

<sup>33</sup> Calonge, E., op. cit., 19.

<sup>34</sup> *Ibidem* p. 22.

serán vitales. De este modo, la recuperación del pasado a través de la memoria para la construcción de un presente poético será necesaria para que éste cobre la trascendencia necesaria para ser evocado, representado.

Eusebio Calonge en el segundo capítulo nos habla del oficio, de los elementos que cree necesarios para desarrollarlo, aunque estos no serán los mismos siempre pues cada obra nacerá de forma distinta y, por tanto, los elementos del creador serán distintos para cada uno de ellos, aunque como requisito indispensable esté el estar atento a la llamada, pues ante ésta el creador debe representarla con todos los medios capaces de soportar la trascendencia, y ahí entran la palabra llevada al límite a través de su musicalidad; el cuerpo que a través de su gestualidad puede exteriorizar lo más profundo del alma; el espacio evocado que debe posibilitar el tránsito entre lo terreno y lo divino y las formas y la composición deben intentar expresar exteriormente la experiencia interior. Para ello, la palabra, de la que ya hablamos, es la portadora de las acciones o las acciones implican la dicción de determinadas palabras, pero éstas deben tener la capacidad de poder ser dichas y de componer “la corona, de espinas o laureles, de cada personaje”<sup>35</sup>. Se debe crear una escritura para ser vista ya que desde que se gesta debe contener movimiento, la palabra se hará voz y cuerpo en el actor que desaparecerá para encarnar al personaje. Calonge asegura que el personaje debe reflejar los paradigmas de conducta que a lo largo de los siglos son inherentes a la humanidad, Esto hará que el mito sea siempre creíble y no verdadero, por lo que la teatralidad está servida.

Al igual que el personaje verbaliza palabras que nos llevan a un mensaje que va más allá de lo cotidiano, la poética de *La Zaranda*, también investiga los objetos como portadores de esa misma trascendencia. Para que esto se dé, propone la búsqueda de “las huellas que la existencia ha dejado en los objetos”<sup>36</sup> pues ésta será la que tenga capacidad evocadora, procurando una sugestión que funcione como puente entre la escena y el espectador.

<sup>35</sup> Calonge, E., op. cit., p. 46.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 55.

El último capítulo deriva en el por qué de la dedicación al arte, al arte teatral en este caso, como una entrega a la búsqueda de la verdad como compromiso vital del creador. Se expone el hecho creativo como un misterio que brota de espaldas a cualquier admiración mundana, pues nuestros días han alejado el arte como expansión espiritual y como búsqueda de la belleza. De este modo, expone como “la visión del cielo desaparece pero la del infierno verdaderamente se hace tangible, se patetiza la historia”<sup>37</sup>. La relación entre arte y negocio muchas de las veces produce una destrucción del arte en sí pues se establece una relación basada en el éxito, en una estética que funciona o está de moda favoreciendo en lo que denomina como estética mercantil que hará que nuestro arte no avance sino que se hunda en lo mediocre del mercantilismo. Por este motivo, Eusebio Calonge cierra este último episodio haciendo un alegato al retorno a las fuentes para poder hablar desde el compromiso del creador.

### 3. LA ZARANDA. ORÍGENES DE LA COMPAÑÍA

Manuel Gómez García, en el Diccionario Akal de teatro<sup>38</sup> en la entrada Zaranda expone: “Grupo teatral español, creado por varios miembros del grupo independiente Bohemios y radicado en Jerez de la Frontera. Han actuado en toda España y en distintos países y cuenta con una sólida trayectoria que arrancó de espectáculos como *Agobio* (su primer montaje en 1978) *Evocación*, *Carablanca*, *Cayo*, *cayó el imperio* y *Esconded las gallinas que vienen los cómicos* a los que siguieron *Los tinglados de Maricastaña* (1983) *Mariameneo*, *Mariameneo* (1985) y *El corral de San Antón de las moscas* (1987)”.

Falta reseñar *Vinagre de jerez* (1989) que los catapultó a la fama, y que junto con *Mariameneo*, *Mariameneo* la compañía recorrió medio mundo. Ciertamente es, que esta breve reseña poco o nada cuenta de la compañía, pero también es cierto que abarcar todas y cada una de las producciones iniciales de la misma constituiría otro estudio de investigación y se extralimitaría del que nos ocupa. Aún así, existe un estudio, mencionado ya con anterioridad, y titulado *La Zaranda tanta pasión... tanta vida*, que en dos de sus primeros capítulos abarca esta primera fase de la compañía. Nosotros reseñamos de manera breve estos dos apartados para que el lector pueda acercarse a los inicios de *La Zaranda*, que como los de toda compañía al inicio son difusos y con cambios constantes tanto en sus componentes como en la forja de su estilo.

De forma muy acertada Wilson Escobar distingue en su estudio dos fases, una que denomina “Orígenes, búsqueda y compromiso” y “Primeras verdades en la búsqueda”. Pero quizás falta en estos capítulos algún rigor para poder contrastar la información ofrecida por W. Escobar con respecto a los orígenes e inicio de alguno de los integrantes de *La Zaranda* en el mundo teatral. A sabiendas de la complejidad que esto supone hemos intentado, teniendo en cuenta los datos ofrecidos, constatar dicha información. Es por ello, que hemos realizado un rastreo por las hemerotecas del *ABC* y *El País* -prensa nacional que en el periodo del nacimiento de *La Zaranda* eran los periódicos con

38 *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal, 1998, p. 904.

más difusión en España- intentando hallar notas de prensa que constaten las compañías citadas por W. Escobar en las que los componentes de *La Zaranda* trabajaron en sus comienzos.

De los orígenes de la compañía sabemos que Paco Sánchez y Juan Sánchez formaron parte del grupo *Bohemios de Jerez* capitaneado por el actor Pedro Gómez y Conchita Yáñez. El Grupo *Bohemios de Jerez*<sup>39</sup> no sólo se dedicaba al teatro sino que funcionaba como asociación cultural y abarcaba ámbitos como la pintura, la música y el flamenco favoreciendo una promoción artística en la población de Jerez.

También hay constancia de la existencia de compañías mencionadas por W. Escobar como *La farándula*; pero, sin embargo, no hemos podido constatar si ésta estuvo integrada por alguno de los miembros de *La Zaranda*, pero sí que fue un grupo procedente también de Jerez de la Frontera y que tras la desaparición de *Bohemios* ocupó un hueco importante en la escena teatral.

#### Concurso de Teatro Joven en los Salesianos de la Trinidad

Esta noche, a las ocho, el grupo «Farándula», de los Antiguos Alumnos Salesianos, pondrá en escena «La cantante

calva», de Ionesco, en el salón de actos de los Salesianos de la Trinidad. Mañana, a la misma hora y lugar, el grupo «Talía» montará la obra de Ventura del Val «Mensaje de luz», ambas dentro de la programación del IV Concurso de Teatro Joven.

Nota de prensa  
del periódico  
ABC Sevilla el  
28/12/74, p. 65.

<sup>39</sup> Vergara, C., 12/10/1971, *ABC Sevilla*, p.p. 92-93.

IX CERTAMEN NACIONAL DE  
TEATRO

Hoy tendrá lugar en Oviedo la final del IX Certamen Nacional de Teatro Juvenil que organizan las delegaciones nacional de la Juventud y Sección Femenina, acto a celebrar en el Teatro "Campoamor" de la citada capital asturiana, encontrándose Jerez representado en el mismo por el Grupo "Bohemios" que dirige el excelente actor Pedro Gómez y que tantos triunfos viene alcanzando a

lo largo de su carrera artística. "Historias para ser contadas" de

Oswaldo Dragun será la que el Grupo "Bohemios" pondrá en escena en este importantísimo certamen nacional que ojalá culmine con un nuevo éxito del incipiente grupo de teatro jerezano.

Nota de prensa  
del periódico  
Aquí la  
provincia, Cádiz,  
del 15/05/72

Pero detengámonos en el contexto en el que trabaja *Bohemios*, *La Farándula*, *La Zaranda* y todo el teatro andaluz y nacional bajo los últimos años del franquismo.

El teatro que se extendió por muchos rincones del mundo asomaba en España con timidez, es el llamado Teatro Independiente, nombre acuñado como contraposición al teatro "dependiente" del poder establecido, tanto económicamente como en cuanto a factores básicos, estéticos y políticos. Surgiendo así las líneas estéticas diferenciadoras de lo que va a ser gran parte del teatro español de los años setenta y ochenta.

En España, bajo esta marca encontramos grupos como *Los Goliardos*, *Tábano* y *Teatro Libre*, en Madrid; *Els Joglars*, *Els Comediants* y la *Fura dels Baus*, en Barcelona; *Aquelarre*, en Bilbao; *La Cuadra*, *Teatro Estudio Lebrija*, y *Esperpento* en Sevilla o *Bohemios* en Jerez. Compañías que se decla-

raban independientes de cualquier oficialidad y que a su vez fueron el espejo de muchas compañías que apostaban por un teatro comprometido.

La explosión creativa era inevitable, si tenemos en cuenta la trayectoria del teatro hasta ese momento. Y durante este período las producciones teatrales pertenecerán a todo tipo de compañías: profesionales, semi-profesionales, amateurs, etc. Esta eclosión de grupos produce sobre todo creaciones colectivas, acuñadas con su propio lenguaje dramático, creando una diversidad de lenguajes y vanguardias inexistente en años anteriores, y produciéndose, por tanto, un abandono de los autores dramáticos; aunque como bien dice O. Cornago<sup>40</sup> la oposición entre los elementos textuales y escénicos durante estos años plantea una disyuntiva que más bien parece construida por críticos y estudiosos del teatro a la hora de plantear distintas categorías que por los propios creadores que la entendían como una diversidad de formas distintas en el proceso creativo.

La década de los años sesenta y setenta en España dio dos fórmulas básicas teatrales, por un lado, la influencia de Buero Vallejo y Alfonso Sastre con su realismo lleva a los dramaturgos y compañías a plantear una dramaturgia enfocada a estéticas realistas pero con un acercamiento a la farsa y al sainete; la otra corriente importante es la que no se aleja de la temática realista pero sí resta importancia al texto; produciéndose un acercamiento a lo grotesco y lo satírico, en un afán por la deformación de una realidad que no gusta, por ello se animaliza y se vuelve la mirada hacia la esencia ritual de los acontecimientos.

El Teatro Independiente del momento apuesta por un teatro político y a la moda de lo que las instituciones programaban y por las que las compañías recibían subvenciones, por lo que este teatro dista de la concepción teatral de los primeros integrantes de *La Zaranda*. No obstante, hemos de señalar que algunas de las características o formas de hacer del Teatro Independiente están presentes en la compañía, ya sea porque compartió las circunstancias sociales, políticas, etc., o porque la influencia y los modos de hacer teatro fuera de

<sup>40</sup> Cornago, O., *Historia del teatro español*, ed. Gredos, Madrid, p. 2645.



nuestras fronteras eran un referente para la gran mayoría de las compañías que surgieron en la década de los setenta y ochenta.

Mencionábamos con anterioridad que uno de los elementos importantes de esta revolución teatral planteaba el debate e importancia del texto dramático, pero hemos de decir que esta disyuntiva ha estado presente a lo largo de la historia del teatro en otras ocasiones, sobre todo con el surgimiento de la denominación de estilos dramáticos a partir del nacimiento del realismo. Uno de los movimientos estilísticos que tuvo que enfrentarse a esta controversia fue el simbolismo que con su carga poética y su alejamiento de la estructura de la *pièce bien faite* -tan utilizada y modificada por el realismo- fue, muchas de las veces, considerado como un teatro no representable por su evocación y misterio. Y es aquí, en esta característica del Teatro Independiente, del rechazo a lo literario en beneficio de lo dramático donde *La Zaranda* se mueve. No significa esto que la compañía rechace la palabra, sino que entiende que ésta existe porque existe la representación: “la obra espera no al lector sino al actor”<sup>41</sup>.

Otro elemento importante que encontramos en la compañía desde sus orígenes y que fue parte de la corriente del Teatro Independiente es la ritualización. Tendencia que está muy presente desde el comienzo del siglo XX en Europa que mira al teatro oriental con detenimiento para buscar modos de expresión que reflejen la relación más profunda del hombre con el universo. *La Zaranda* con su preocupación por la trascendencia del hombre, y con el ojo puesto en las corrientes de pensamiento que se acercaban a la metafísica, plasma un teatro ritual en el que lo más sagrado está invadido por la cotidianidad y lo profano lo constituye una cotidianidad trascendental.

La cantidad de compañías que concurren bajo la denominación de Teatro Independiente en los años ochenta no es un hecho aislado sino que es fiel reflejo del panorama teatral nacional. Y a no muy largo plazo se producirán cambios estructurales que modificarán esta situación en un intento de normalización y profesionalización de las compañías y su actividad.

41 Calonge, E. “Una página arrancada al homenaje” *Primer Acto*, nº 311, 2005, p.14.

A nivel nacional la dotación de recursos es mayor para el *Centro Dramático Nacional*. Se crea el *Centro Nacional de Nuevas Tendencias* y la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. En el horizonte autonómico, el *Centro Andaluz de Teatro* nace en 1987. Toda esta tarea “normalizadora” —que debemos entender como institucional— consistió en ofrecer un repertorio nacional o autonómico en el caso del CAT. Pero esta labor normalizadora conllevó otra ineludible, “la del abandono” que comenzó a dejar fuera a otro tipo de creadores y creaciones. Esto es, el teatro no institucional. Pues esta normalización fue entendida como profesionalización de grupos y compañías produciéndose entonces un abandono de las compañías de creación colectiva, compañías de teatro en la calle, y de teatro-circo.

El circuito se cerraba aún más, pues esta normalización produce una ordenación teatral en todos sus ámbitos. La *Compañía Nacional de Teatro Clásico* se dedica de lleno a representar autores del Siglo de Oro; el *Centro de Nuevas Tendencias Escénicas* estrenó autores jóvenes y producciones de danza-teatro contemporáneos; los Centros Dramáticos autonómicos se centraron en puestas en escenas de sus autores locales. La oferta internacional se concentró en festivales, siendo estos también ordenados.

Bajo este marco las compañías que querían sobrevivir debían entrar en los circuitos teatrales, y por tanto, profesionalizar su actividad. Esto que a primera vista puede resultar del todo coherente, e incluso lo que debe ser desde un punto de vista institucional, conlleva algunas consecuencias no del todo positivas, como la exclusión de compañías que no proponen un repertorio concreto sino que crean una poética colectiva como era el caso de *La Zaranda*.

En este contexto surge y desarrolla su actividad. Paco Sánchez se constituye como punto de enlace tras estudiar en Madrid durante tres años en el Teatro Español Independiente, y comienza una dura labor por constituir un grupo en el que se pudieran desarrollar todas las experiencias acumuladas. En 1978 es cuando se produce ese encuentro en el que se fijan unas pautas que bien podrían ser el decálogo dramático y dramático de la compañía:

“Ir más allá de las formas adquiridas, no cesar en la búsqueda, renunciar a los logros que puedan establecer lo rutinario, afianzar un estilo en permanente transición... ¡importa la acción de crear! No fabricar conservas artísticas que se abran en cada representación. ¡Hay que mantener la tensión, jugársela en cada situación, desarrollar cada realidad escénica en su devenir vivo... el teatro que soñara Valle con el temblor de la fiesta de los toros!”<sup>42</sup>.

*La Zaranda* con estas intenciones se distinguirá del resto de compañías del Teatro Independiente pues para ellos primará la búsqueda, la experimentación y el retorno a los grandes conflictos del hombre.

W. Escobar reseña una conversación de Paco Sánchez, director de la compañía con Leandro Dagó en la revista *Actores* cómo fueron los inicios:

“(...) En 1978, cuando yo estaba fuera de Jerez, encontré a un compañero –Gaspar Campuzano- que también hacía teatro por el sur. Decidimos hacer nuestro teatro. La verdad es que no sé cómo fue. Entonces había muchos contrastes entre lo que yo traía “de fuera” y lo que él quería “de dentro”. Creo que en la energía desprendida de esos contrastes saltó la chispa y de ahí partimos”<sup>43</sup>.

Gaspar Campuzano también habla de ese momento en que se cruzaron sus vidas para emprender juntos la aventura de *La Zaranda*:

“Yo andaba un poco perdido en la niebla -continúa Campuzano-, y una noche me encontré con Paco por casualidad. Lo conozco desde chaval, porque habíamos hecho juntos un curso de teatro. Enseguida me dijo: El teatro es de otra manera: vamos a hacer el teatro que nosotros somos, para decir lo que somos y lo que sentimos. Vamos a hacer algo que tenga la fuerza de

42 Teatro *La Zaranda*, Revista *Primer Acto*, nº 311, 2005, p.8.

43 Escobar, Ramírez, W., op., cit., p. 20.

un quejido, (...) empezamos a trabajar como jugando, porque para hacer teatro hay que ser un niño. (...)”<sup>44</sup>.

El capítulo ya mencionado, “Orígenes, búsqueda y compromiso”<sup>45</sup> de W. Escobar supone una valiosa fuente ya que explica el andamiaje y nos aproxima al periodo de 1978-1983, el más anónimo de la compañía, pero del que se desprende la principal herramienta del proceso creativo de la compañía, la búsqueda.

De este modo, W. Escobar expone como primer trabajo *Agobio* (1979), un acercamiento al teatro del absurdo, donde la compañía toma fragmentos de *La cantante calva*. Significativo es, como bien se expone, el acercamiento a un antigénero en el que se da una ruptura total del género dramático y, por tanto, una ruptura de la concepción clásica de lo teatral, de lo dramático. El teatro del absurdo con sus distintas estrategias rompe una de las premisas que estilos anteriores no llegaron a vulnerar, esto es, el discurso dramático. *La Zaranda* a través del absurdo encuentra un espacio que le permite desarrollar su propia poética. Así, la desintegración del lenguaje en este teatro permite el juego de la repetición, la estrategia del absurdo nihilista, e implicaciones filosóficas en el texto. Como principio estructural el absurdo permite a *La Zaranda* mostrar el caos, las situaciones inconexas en monótona languidez o en una mareante aceleración tan características de la compañía; la predilección por los contrastes, las paradojas, la antítesis, la comicidad grotesca del teatro del absurdo tendrá mucha influencia en el modo de hacer de la compañía.

W. Escobar afirma que la clave del acercamiento de *La Zaranda* a este teatro está en lo no dicho, en las preguntas y respuestas lanzadas. Ciertamente en lo no dicho encuentra la compañía su modo de expresión. Expresiones cotidianas y trascendentales al mismo tiempo, y esta característica de su teatro

---

44 Fernández Matienzo, N., (25/08/00), Entrevista *Página 12*, p. 31.

45 Escobar Ramírez, W., op. cit., p.17.

sigue presente todavía hoy en sus representaciones, siendo muy común que se hable de la influencia del teatro del absurdo en *La Zaranda*<sup>46</sup>.

También nos habla W. Escobar de otras producciones que siguen al anterior, representaciones basadas en la poesía, la tradición y el mito. Así en el espectáculo *Julio Mariscal, evocación poética* (1978) ponen en escena los aspectos esenciales del poeta, con el que comparten parte de sus obsesiones y que es motivo de estudio, búsqueda y profundización mostrando la condición del hombre y el destino con sus motivos anejos como son la muerte, el tiempo, la soledad<sup>47</sup>.

Seguirá *Carablanca* (1980), orientado en los caminos de la tradición y tomando el libro homónimo que recoge una serie de cuentos populares andaluces; también en este año encontramos *Esconded las gallinas que vienen los cómicos*, basado en textos de J. A. de Castro, los hermanos Álvarez Quintero y otros del propio grupo. Mientras que *Cayo cayó el imperio* (1981) se adentra en el mito. La configuración del grupo en esta época es un constante ir y venir de actores. Este espectáculo lo representa Paco Sánchez, Gazpar Campuzano, Salvador Valle, Diego Román, Loa Orúe, Pepa Delgado y Erika Herrero<sup>48</sup>.

### 3.1. Búsqueda y consolidación

Tras esta primera etapa desconocida, donde la compañía intenta consolidar su línea de trabajo -su directriz- podemos establecer, teniendo en cuenta las creaciones hasta el momento, el interés por la deconstrucción de la historia-argumento, la importancia del mito como un acercamiento a lo ritual y sagrado, además de continuar con una tradición literaria alejándose de este modo al renuncio de otras compañías coetáneas que veían en determinados autores un estancamiento teatral. De tal modo, que la compañía ha comenzado ya un camino de consolidación de lenguaje pero sin dejar de lado la búsqueda

46 Escobar Ramírez, W., op. cit. p.21.

47 Escobar Ramírez, W., op. cit. p. 25.

48 ABC Sevilla 28/08/1982, p. 58.

constante que les ayude a expresar temas que, como decíamos, fluctúan entre lo sagrado y lo profano.

Seguimos recorriendo el texto de W. Escobar para acercarnos a los cuatro títulos ocupan el período que abarca desde 1983 a 1989: *Los tinglados de Mariacastaña* (1983), *Mariameneo*, *Mariameneo* (1985), *El corral de San Antón de las moscas* (1987) y *Vinagre de Jerez* (1989).

*Los tinglados de Mariacastaña*, se puede considerar la semilla de la que brotarán el teatro esencial, de raíz, y comprometido con la tradición. *La Zaranda* convencidos de su trabajo basado en la búsqueda decide hacer un teatro comprometido con la tradición y las voces antiguas, pero que revele las verdades interiores del hombre. Los integrantes de esta obra -Paco Sánchez, Gaspar Campuzano, Salvador Valle, Mar López, Manuel R. Malili, y a la guitarra Moraito de Jerez, con la dramaturgia Juan Sánchez y dirección colectiva<sup>49</sup>- crearon un espectáculo a partir del famoso verso de Antonio Machado “Todo pasa y todo queda”, además de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, y *Tiempo del 98* de Juan Antonio Castro, como fuente de inspiración para su trabajo.

El grupo siguió con su metodología creativa utilizando el texto como pretexto y la escena como lugar de creación. Juan Sánchez, antiguo integrante del grupo Bohemios, contribuye, desde la dirección y la dramaturgia, a la metodología del grupo en la búsqueda de un lenguaje escénico propio, algo que caracterizará a la compañía durante la década de los ochenta. Juan Sánchez acompañará a *La Zaranda* durante este periodo de transición y consolidación del estilo de la compañía (1983-1989).

Este espectáculo expone la problemática social común a dos épocas: el final de dos siglos, el XIX y el XX, expresando las angustias, incertidumbre, tragedias, aunque hoy se vean con distintas ópticas<sup>50</sup>.

49 *ABC* Sevilla 19/07/1983, p. 93.

50 “*Los tinglados de Mariacastaña* se presenta como una visión sensitiva de la Andalucía finisecular, desde Prim a la Restauración, próxima a los postulados de Valle-Inclán” *ABC* Sevilla 15/07/1983, p. 69.

*Los tinglados de Mariacastaña* supone un recorrido por la historia buscando vidas sin aparente relevancia pero cargadas de la intimidad del ser humano con su miserias y sus alegrías. W. Escobar cita las palabras de J. Sánchez respecto a este trabajo, en el que señala como herramienta creativa la memoria e imaginación colectiva del grupo como punto de partida.

En *Mariameneo*, *Mariameneo* (1985)<sup>51</sup>, dirigida por Juan Sánchez, el grupo asume las mismas líneas directrices y continua su proceso de investigación de búsqueda de materiales con los que depurar sus formas, depurar la profunda tradición que tan enraizada está en sus componentes, depuración de materiales plásticos y materiales literarios y, sobre todo, que esta amalgama de elementos confluya en un todo para hablar en este caso de las mujeres condenadas a la soledad mientras los hombres emigraban.

Juan Sánchez a propósito de su teatro declaraba que para que este se de, se debe “buscar y no cesar de buscar el mito, la ceremonia, el rito, la liturgia, el eco y el pellizco de la soleá o la seguriya”<sup>52</sup>. Esta búsqueda dio buenos resultados, ya que con la obra *La Zaranda* comenzó, tras el éxito en el Festival Iberoamericano de Cádiz, una gira por festivales internacionales como el de Montevideo, Buenos Aires, Nueva York, Berlín, Marsella, etc., en representación del nuevo teatro español y con la colaboración del Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía, y la Diputación de Cádiz, además del Instituto de Cooperación Iberoamericana<sup>53</sup>.

Con respecto a este tema hemos de referir que pocas veces *La Zaranda* ha recibido apoyo de instituciones públicas. El apoyo recibido a la gira de *Mariameneo*, *Mariameneo* es la primera y posteriormente recibirán subvención para *Cuando la vida eterna se acabe*.

51 Sánchez, J., *Mariameneo*, *Mariameneo*. Ed. Visor, Biblioteca Antonio Machado de teatro, 1996, Madrid.

52 Ibidem, p. 2.

53 ABC (14/4/88) p. 91.

“Nosotros tuvimos una subvención del Ministerio de Cultura por primera vez, déjame que piense ya que no te quiero mentir, con *Mariameneo*, *Mariameneo*. Nos apoyaron para ir de gira por América y posteriormente otra para la producción de *Cuando la vida eterna se acabe*, esta vez de la Junta de Andalucía.”<sup>54</sup>.

En la edición de *Mariameneo*, *Mariameneo*, Claudio di Girolamo expone alguna de las características de la compañía mencionadas con anterioridad. De este modo, expresa la reiteración y la repetición “como un esfuerzo por retener un resto de memoria que, inexorablemente, se deshilacha llevando consigo lo que fue y lo que aún es”. De seres solos que “simplemente recuerda el recuerdo” y que las historias de *La Zaranda* “son difíciles de relatar”<sup>55</sup>.

Poco a poco *La Zaranda* va levantando su complejo pero decidido lenguaje de emociones a través de un *leitmotiv* que los acompañará para siempre, el tiempo y sus consecuencias: la devastación de su paso, la memoria y el recuerdo, un presente que el personaje no vive que se le escapa, pues el tiempo que tematiza su discurso será siempre el pasado recordado y que se manifiesta como una ensoñación.

Algo parecido expone Peter Szondi<sup>56</sup> a este respecto cuando habla de la crisis del drama que se refleja a nivel estructural cuando estudia el teatro de Chejov; así, plantea cómo la tematización del tiempo pasado, que es constantemente recordado, es el problema para que el drama verista avance en una concatenación de acontecimientos que haga avanzar la trama; el tiempo en este tipo de obras queda suspendido y, por tanto, muestra el mundo introspectivo del personaje.

La obra se inicia con la idea de trabajar la comedia griega de *Lisístrata* y aproximarla al entorno andaluz, empieza como un ensayo distante y lejano, y poco a poco evoluciona alejándose del personaje inicial y a un personaje de la

<sup>54</sup> Anexo I. Entrevista, subcategoría 9.d.

<sup>55</sup> Sánchez, J., op. cit., p. 6,7.

<sup>56</sup> Szondi, P., *Teoría del drama moderno 1880-1950*, Clásicos Dykinson, 2011, p. 93,94.



memoria colectiva del grupo: María la loca. Curiosamente la prensa, así como revistas de investigación teatral, en este caso, *El Público*, eluden la alusión al mito clásico y se centran en Madre Coraje o en cualquier personaje femenino de Lorca<sup>57</sup>. Escobar recoge en su publicación la siguiente declaración de Juan Sánchez con respecto al acercamiento del mito y la revelación en un personaje conocido por todos María la Loca:

“Se produce un momento mágico en el que nos damos cuenta que Lisístrata era una vieja muy próxima a nosotros. Los niños le decían María la loca, porque esa mujer, que había sido soleta toda la vida, vivía con su hermano, a quien fusilaron por haber hecho unos comentarios en contra de Franco. Era sirvienta en casa de alguien con mucha ascendencia dentro del régimen; un día cogió la *camisa* representativa de éste y empezó con ella a fregar las escaleras, y la echaron. Desde entonces se volvió loca”<sup>58</sup>.

La creación de imágenes como estructura de la obra hacen de ella una gran metáfora que evoca el pasado en un viaje que como enunciaba J. Sánchez “era una prolongación de la realidad cotidiana deformada poéticamente”<sup>59</sup>. La búsqueda ahora será un entramado más asociativo que soporte la carga metafórica, “como la poesía en su esencia más pura”<sup>60</sup>.

La intuición, el instinto, el inconsciente son elementos que la compañía explora también en *Vinagre de Jerez*<sup>61</sup>, con lo que el espectador ante esa sucesión de imágenes no le queda otra que abandonarse al ceremonial y al vaivén de emociones que despiertan en él desde su propia memoria.

57 C.E.D., *El Público*, nº 50, noviembre 1987, p. 42.

58 W. Escobar, op., cit., p. 37. (F. S.)

59 Sánchez, Juan, “Breves observaciones sobre el espectáculo y sus cómplices” Dossier de *Vinagre de Jerez*. Ver anexo I.

60 Ibídem, Sánchez, J.

61 Sánchez, J., *Vinagre de Jerez*. Ed. Visor, Biblioteca Antonio Machado de teatro, 1996, Madrid.

Pero antes de continuar con esta obra, nos detendremos en *El corral de San Antón de las moscas*, espectáculo que W. Escobar no menciona en su estudio, y del que, efectivamente, sabemos poco<sup>62</sup>. Dos referencias periodísticas hemos hallado. Por un lado, la crítica de F.P.<sup>63</sup> y, por otro, la crítica de L. López Sancho<sup>64</sup>. En la crítica de éste último, se explicita la ficha artística y técnica del espectáculo: “Creación colectiva de *La Zaranda*. Dramaturgia de Juan Deiné. Luz y sonido: Eusebio Calonge. Diseñador: Astrid Eek. Interpretes: Paco Sánchez, Gaspar Campuzano, Ana Oliva”.

Del poco éxito de la representación deja constancia el número de días que finalmente se representó. Programado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid durante quince días, finalmente se redujo a tres por falta de público. Una obra en la que *La Zaranda* sigue con su búsqueda en la memoria, intentando dar cabida a las raíces del hombre y la relación con su pueblo desde la soledad, la incomunicación y la inmovilidad cotidiana, pero siempre intentando elevarlo a lo trascendental.

La impresión que dejan estas dos críticas es la de un espectáculo sin pulir; ambas le atribuyen la inconexión de las acciones, la abstracción y la falta de transparencia en determinados conceptos que guíen al espectador, lo que se percibe desde el propio programa de mano:

“Ayer en este corral este hombre descubrió repentinamente la ausencia. Lleva muchos años viviendo en esta casa; pero sólo ahora, cuando verosíblemente su estancia llega a su término, se apercibe de que en una habitación semivacía hay una zona de ausencia. Al fin y al cabo, la habitación semiva-

62 Al ser esta una fuente inicial que nos ha ayudado en todo el proceso de búsqueda con respecto a estos primeros pasos de la compañía, el hecho de que W. Escobar pasara por alto esta producción, y su registro en dicho estudio, dificulta el acercamiento a la obra. Unido a esto, hemos de señalar que el poco éxito de la misma hace que apenas haya registros de *El corral de San Antón de las moscas*.

63 F. P., *El Público* nº 49, enero de 1987, p.p., 42,43.

64 López Sancho, L., *ABC* 19/11/ 1986, p. 83.

cía es una habitación como las demás, y, de no ser por la ausencia nadie se fijaría en ella. Es obvio que la ausencia no tiene que ver con el vacío.

Hoy, este hombre, que ya no es joven, que ha vivido muchos años en esta casa, que ha cruzado innumerables veces esta habitación, ha descubierto que en este rincón no existe un vacío, sino una ausencia. Sabe también que la ha recorrido en numerosas ocasiones, y que él mismo, sin saber cómo, está implicado en esta ausencia”.

Ambas apuntan también a la reiteración y repetición -aunque a lo largo de los años esto se ha convertido en seña de la compañía-, y también ambas describen los objetos utilizados en la escena en un intento de ordenar o cohesionar los elementos -una vieja cama, un orinal, un reloj parado, el marco de un espejo, un armario, maletas, libros-. F. P. refiere la sucesión de imágenes fantasmagóricas de juegos y escenas de niños con la intención de representar las ausencias, lo inefable. Efectivamente el recorrido de *La Zaranda* confirma estos inicios de búsqueda que dubitativamente en la crítica se exponen<sup>65</sup>.

Sin embargo, creemos que la crítica de L. López Sancho peca de poca profesionalidad con comentarios hirientes y peyorativos como “la nena gesticula, sonríe (...) que eso hace mucho efecto” refiriéndose a la actriz Ana Oliva; “jóvenes aficionados” o “harían muy bien un ejercicio de modestia”<sup>66</sup>, que dejan más constancia de su enfado y aburrimiento durante su asistencia a la representación que de una crítica teatral seria.

*Vinagre de Jerez*, será la última obra de este ciclo que estará bajo la dirección y la dramaturgia de Juan Sánchez. El espacio no es otro que un tabanco. Los personajes, un cantaor, un bailaor, y un guitarrista, en el submundo del flamenco, sin que para ello hubiesen acudido a la música flamenca en su más clara expresión. Enrique Bustos que debuta en esta obra representa al joven embaucado por las falsas esperanzas de los dos “maestros” siendo este

65 F. P., *El Público* nº 49, enero de 1987, p.p., 42,43.

66 López Sancho, L., *ABC* 19/11/ 1986, p. 83.

el motivo que da pie y que es el eje en el que desarrollan todas las imágenes y acciones. La inocencia del que empieza y hartazgo del derrotado, del que ha perdido toda esperanza: tres personajes distintos que se enfrentan a una realidad y al deseo.

El espacio cerrado de ese tabanco que los protege y aprisiona a un tiempo, frases que son paráfrasis de proverbios, que sentencian; la reiteración verbal y las acciones sirven a la compañía para desafiar al tiempo; y un final que acaba en muerte hacen de *Vinagre de Jerez* una obra que se erige en la mirada del hombre a ese universo de la pobreza sin esperanza; al hombre sólo divagando sobre la vida y la muerte, sobre el triunfo y la derrota. Un recorrido temporal a través de la base vital hacia el interior de las raíces: el olor a vino en el lagar, el runruneo de una palmas, el silencio, el barril, y el hombre.

Tras este período de búsqueda se producirán nuevos cambios que configuran de nuevo la compañía y que se mantienen hasta la fecha. El más significativo es la marcha de Juan Sánchez tras sus aportaciones a la compañía con los textos y la dirección de *Mariameneo*, *Mariameneo* y *Vinagre de Jerez*. Esto supuso que Eusebio Calonge, integrante de la compañía desde la producción de *Mariameneo*, *Mariameneo*<sup>67</sup> tomase las riendas dramáticas iniciándose con *Perdonen la Tristeza*<sup>68</sup>, una obra que se presenta en un acto único y dividido en ocho escenas, y en la que sus tres personajes D. Agustín y Sebastián, los dos tramoyistas, y un viejo actor, D. Leandro, son los encargados de realizar el inventario del viejo teatro que cierra sus puertas, en clara alusión a la nueva etapa que afronta la compañía. Así, el juego del censo se establece entre lo nuevo y lo viejo, entre lo útil y lo inservible, y como en todo censo se decanta, se clasifica, ordena y numera; pero también se desecha.

Los personajes quedan jerarquizados por su función dentro de la obra; de este modo, encontramos a D. Leandro, personaje de la irrealidad, de un tiempo pasado que ya nadie recuerda, y que con su delirio senil de vieja gloria de la escena se aferra a la esperanza, a reencontrar al reparto porque quedan

67 Anexo I. Entrevista, categoría 1.

68 Calonge, E., *Perdonen la tristeza*, Ed. SGAE, 1994.

tres minutos para que comience la función, y a D. Agustín y Sebastián, personajes de la realidad, dos tramoyistas cuya única misión es el desmantelamiento de un glorioso teatro y de inventariar lo que sirve y lo que no. Don Leandro estará dentro de este segundo grupo. El eje trazado por los personajes nos ofrece estos dos planos opuestos, entre realidad e irrealidad, esperanza y duda que estarán en contraposición durante toda la obra. El juego continuo entre estas dos vertientes cesará al final, pues el personaje de la irrealidad, D. Leandro, se acercará al mundo real en sus momentos de lucidez, hundiéndose en la decepción y la tristeza; y los tramoyistas arrastrados por D. Leandro y por su mundo irreal, desarrollarán momentos de locura ilusoria. Locura que los trasportará a un mundo que, por otra parte, se presenta como un mundo de ilusiones, esperanzas, felicidad, etc., ahora eso sí, siempre efímero, de ensueño.

Todos estos replanteamientos son el inventario de *Perdonen la tristeza*. Sirve este juego para poner de manifiesto las incertidumbres propias de un momento complejo, arduo y de muchas vacilaciones de los propios integrantes de *La Zaranda*.

Wilson Escobar menciona este hecho en su estudio, en el que pone de manifiesto la similitud del argumento de la obra y las dudas, los momentos duros y el sacrificio que debía asumir la compañía con respecto a mantenerse en el teatro como único medio de subsistencia<sup>69</sup>.

Si la obra plantea un recuento y una decantación, de igual manera se produce ésta en la compañía, ya que habrá elementos que se mantengan de su antigua etapa y otros que sean desechados directamente o de manera progresiva. Uno de los elementos que se suprime y no se incluye en el teatro de Eusebio Calonge son las raíces del flamenco de espectáculos anteriores, de todo lo localista<sup>70</sup>. Sin embargo, sí encontramos las largas acotaciones que presenta *Perdonen la tristeza* al comienzo de cada escena que bien pueden ser influencia del teatro de Juan Sánchez y de su forma de trabajar la escena que la compañía, por otra parte, continuará con esta obra. Del mismo modo, si las

69 W. Escobar, op., cit., p.54

70 Anexo I. Entrevista, subcategoría 1.b y 1.c.

acotaciones, excesivamente extensas, se justifican por ser el motor de la acción de *Vinagre de Jerez*, ya que fue un espectáculo erigido desde la creación colectiva, el mismo proceder lo encontramos en *Perdonen la Tristeza*, pues se siguió trabajando bajo la premisa de teatro de creación colectiva:

“Cuando Juan decide no continuar con la compañía yo tomo el relevo. Aparezco con un texto literario, narrativo, que se llamaba *Cerrado por inventario*, y a partir de ahí empezamos a trabajar ya que tenía posibilidades dramáticas. El trabajo de Juan como docente le impedía una dedicación total a *La Zaranda*, y ese trabajo de elaboración del primer espectáculo y el posterior de *Vinagre de Jerez* lo desgastó mucho. Si la compañía hubiese optado por un teatro de repertorio, hubiera sido más sencillo, más factible para Juan; pero la forma en la que trabajábamos creaba incompatibilidad, y los plazos de estreno no se podían alargar tanto si queríamos crecer y que este fuera nuestro medio de vida. Juan fue mi maestro y a él se lo debo todo. (...) Yo partía de un semblante narrativo y muy visual, pero seguíamos trabajando bajo el molde de lo que Juan hacía. Me di cuenta de que a mí me costaba mucho trabajar así y que necesitaba llegar con un texto dramático, crear en definitiva diálogos. Fue un momento bastante difícil”<sup>71</sup>.

De esta manera el siguiente trabajo de Eusebio Calonge, *Obra Póstuma*, no se reduce a comenzar a trabajar con un boceto o un texto narrativo sino a realizar la creación escénica a partir de un texto dramático, que guíe el proceso. No obstante, hemos de aclarar que el texto para *La Zaranda* no supone una imposición y que la creación escénica nunca se verá encorsetada por este<sup>72</sup>.

El juego que presentan las acotaciones de *Perdonen la tristeza*, radica en la utilización del tiempo presente y el pasado. De nuevo textualmente se reafirma la temática principal de la obra. Así, en la que abre el texto, he señalado

<sup>71</sup> Ibidem, categoría 1.

<sup>72</sup> Anexo I, Entrevista, ver categoría 10.

el pasado y el deíctico que nos sitúa en el presente inmediato, característica fundamental de lo dramático:

“*Aquí*, en donde lentejuelas, oropeles y purpurinas *destellaban* salpicando de ilusorio brillo al pasado (...)”<sup>73</sup>.

El enfrentamiento entre pasado y presente ofrece de una manera magistral el tratamiento temático del “tiempo”, las consecuencias de su paso y la actitud del hombre ante ello.

Otra característica destacable en el empleo de las acotaciones es el contenido referencial a la escena, pero a su vez, la introducción de un discurso diegético con una función altamente poética. En el introito de la segunda escena se observa, a pesar de su brevedad, esta combinación de acotación diegética de funciones poéticas con la referencial. Se observa claramente cómo hay una indicación escénica clara, la entrada de D. Leandro:

“Como si el implacable fuego del tiempo volviera cenizas las fronteras de la realidad, a través del marco irrumpe con la fuerza de la memoria el que fue, según parece, una vieja gloria de la escena”<sup>74</sup>.

En *Perdonen la tristeza* se tiene como fuente la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. No es de extrañar que esta obra encendiese esa chispa que siempre busca el creador, pues la Comala de Rulfo se presenta como un sitio intermedio, una orilla, una especie de trampa en la que algunas almas continúan penando, incapaces de encontrar consuelo o por lo menos, la certidumbre del castigo eterno. Esta novela de Rulfo elige una poética, muy cercana a la precariedad. No se trata de acercarse una y otra vez al silencio, no sólo las frases cortas y desnudas, sino el tiempo dislocado y la brevedad de los párrafos son signos de la cortedad de la vida y de la constante amenaza del fin.

73 Calonge, E., op., cit., p. 11.

74 Calonge, E., op., cit., p. 15.

En este entorno surge la pieza dramática de *Perdonen la tristeza*, a la que hemos puesto más atención pues con ella se inicia la consolidación de *La Zaranda*, a pesar de los difíciles momentos por los que pudiera pasar la compañía en este periodo; porque con esta obra se afianza el tema recurrente del tiempo con sus motivos aledaños: la devastación, el olvido, el recuerdo, la memoria, la muerte; en definitiva la trascendencia del ser humano.

“Nuestro teatro habla del tiempo y de sus devastaciones. ¿Quién no es testigo de eso? Otra cosa es que se quiera mirar a otro lado. Pero nos sabemos dentro de un reloj de arena, intentamos darle la vuelta pero con la mueca desdentada de la calavera, sino con la fe del que no cree en la muerte”<sup>75</sup>.

Y porque se arraiga en la compañía el trabajo escénico portador de imágenes, y por tanto, de significación, configurando imágenes siempre ligadas la memoria colectiva de nuestra sociedad con connotaciones de la iconografía religiosa y mítica:

“En esta comunicación entre el ser íntimo de las cosas y nosotros es fundamental la patina del tiempo, las huellas que la existencia ha dejado en el objeto en desuso. Esto produce en él un magnetismo que nos llama. Un objeto arrumbado extraído de su nada, de su mundo inanimado, el chirrío de una manivela como queja del retorno al tiempo. Un mecanismo herrumbroso que suscita nuestra curiosidad, activando nuestra imaginación: ‘esto debió ser de...’ o ‘esto me recuerda a...’. Un objeto reflatado en nuestra memoria nos hace preguntarnos por las manos que lo hicieron productivo, por las historias de las que fue mudo testigo. Y desarrollará desde entonces una intuición poética ajena a su función práctica. Ya no nos interesará según su uso, su función cotidiana o productiva, sino su poder de metáfora, de sublevación, de transformación”<sup>76</sup>.

75 Revista *Primer Acto*, nº 328, p. 150.

76 Calonge, E., *Orientaciones en el desierto*, Ed. Artezblai, 2012, p.55.



*Perdonen la tristeza*, recibió el Premio de la Crítica de Madrid, el Premio a Mejor Espectáculo extranjero de Uruguay, y el Premio de Festival Internacional de El Cairo.

A este texto seguirán *Obra Póstuma* (1995) y *Cuando la vida eterna se acabe* (1997) premio al Mejor Espectáculo del año por la Asociación de Escritores y Artistas Cubano.

*La puerta estrecha* (2000), premiado por ser el Mejor Espectáculo Internacional en el ITI y el Diario Clarín (Buenos Aires); *Ni sombra de lo que fuimos* (2002) y *Homenaje a los malditos* (2004), Mejor Espectáculo del Público de Canal Sur-Andalucía, Mejor Dirección en el Festival de Teatro de Palencia, Premio Rojas y Premio ACE por el Mejor Espectáculo Extranjero de Buenos Aires. Textos a los que dedicamos el apartado siguiente y en el que planteamos el análisis de las mismas teniendo en cuenta la similitud estructural de los textos con respecto a la técnica del auto sacramental. Pero la producción de Eusebio Calonge continúa con *Los que ríen los últimos* (2006), Mejor Espectáculo Extranjero de la Association of Entertainment Critics tras su paso por el Stage Theater Festival de Nueva York, Premio “Ercilla” por la mejor creación dramática. Además, con este espectáculo participan en el documental que realiza Javier Guerrero sobre el FIT en su XXII edición “Ruido con la boca”; y *Futuros difuntos* (2008), Premio Rojas del Teatro de Mundo otorgado por la Universidad de la capital Argentina y Premio Nacional de Teatro 2010 (España). Todas ellas ha sido editadas. Otros títulos pertenecientes a la trilogía denominada *La patria de los espectros o tres ritos funerarios: Nadie lo quiere creer* (2010) Festival Mercosur, Premio Mejor obra Internacional; *El régimen del pienso* (2012), y *El grito en el cielo* (2014), han cobrado vida en los escenarios, sin embargo, su publicación aún aguarda.

*La Zaranda* está constituida, actualmente, por los mismos integrantes que ya configuraban la compañía en *Vinagre de Jerez*: Paco Sánchez conocido por Paco de *La Zaranda*, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos y Eusebio Calonge; y aunque Juan Sánchez se apeó de la compañía tras *Vinagre de Jerez* siempre estuvo vinculado al nombre de *La Zaranda* hasta su muerte en marzo de 2013.

*La Zaranda*, sin embargo, a lo largo de sus producciones ha sumado otros interpretes que han tenido la oportunidad de trabajar con estos sabios del teatro. Por una parte, Fernando Hernández dio vida a Marcela Bebevientos en *Cuando la vida eterna se acabe* y a la pájara, en *La Puerta estrecha*; al igual que Carmen Sampalo en el papel de la Calaca. Ambos actores volverán a repetir con *La Zaranda* en *Ni sombra de lo que fuimos*, Sampalo interpretando el papel de la Sultana y F. Hernández interpretando a Cañahueca. *Homenaje a los malditos* es la obra que tiene un reparto mayor por lo que la compañía trabajará con antiguos compañeros de la profesión como Ana Oliva en el papel de Limpiadora/mujer 2; Fernando Hernández en Camarero/Emeterio; Ana López como La Cuaja/ Mujer 3 y María Duarte en La Ecurria/Mujer 1.

No será hasta *El régimen del pienso* que *La Zaranda* busque de nuevo colaboración. Estrenada en coproducción con el Festival Temporada Alta de Cataluña, en el Teatre Municipal de Salt, Gerona (3/11/12), se incorpora Javier Semprún, actor con una larga trayectoria en la compañía Teatro Corsario, en el papel de Sr. Martín.

Actualmente gira *El grito en el cielo*, (in memoriam Juan Sánchez 1954- 2013).

Esta obra tuvo su germen en los ensayos abiertos en la Biennale di Venezia, siendo estrenada tres meses después por la compañía en el Festival Temporada Alta de Cataluña, en el Teatre Municipal de Salt (Gerona), el 8 de Noviembre de 2014. A las filas de *La Zaranda* en este espectáculo se han incorporado Celia Bermejo en el papel de Dolorcitas e Iosune Onraitia como Doña Severa.

Actualmente los integrantes de *La Zaranda* realizan trabajos aledaños a la misma. Este es el caso de Eusebio Calonge, columnista del periódico *La Voz del Sur*. Además de realizar creaciones dramatúrgicas como *Este sol de la infancia* para la compañía *La pajarita de papel*. Del mismo modo ha impartido cursos en la ENT de Navarra, CCBB de Río de Janeiro y Sao Paulo o SCUSB State University de California. También Juan Sánchez ha impartidos cursos sobre creación escénica denominado “Métodos de escenificación” en el Instut del Teatre en Barcelona. De igual modo, Gaspar Campuzano ha realizado es-

pectáculos de recitales poéticos como *La mano abierta* con poemas de Julio Mariscal y música de Luis Balaguer, así como su participación en la película de Juan Miguel del Castillo *Techo y comida*.

Claro es, que la actividad incansable de los miembros de *La Zaranda* nos dejará aún muchos textos y representaciones que saborear.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# **Aproximación al Auto Sacramental**



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

#### 4. EL AUTO SACRAMENTAL

Adentrarnos en el auto sacramental nos obliga a plantear sus orígenes y evolución; para ello, realizaremos un breve recorrido del género durante el siglo XVII y ulteriores, teniendo en cuenta la crítica que a este género se realizó ya que ésta tuvo gran importancia en su declive y resurgimiento posterior.

Además, nos detendremos en los elementos que lo constituyen, tanto en forma como en contenido, pues la intención de esta aproximación estructural es sentar las bases comunes del auto sacramental con la producción dramática de Eusebio Calonge. En esta dirección nos apoyaremos tanto en el surgimiento del auto como género, como en la influencia que tuvo la crítica coetánea a uno de sus mayores representantes, Calderón de la Barca. Del mismo modo, tendremos presente la crítica posterior, haciendo hincapié en la neoclásica, así como en estudios realizados durante los siglos XVIII y XIX.

La palabra auto antes del s. XVII nos lleva de inmediato a los autos y farsas de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, de este último será reseñable su aportación al género en el plano dramático, destacando *El auto de la Sibila Casandra* por aportar dos planos de significación: uno dramático y otro poético-teológico.

Pero asegurar que estas aportaciones son el germen de auto sacramental en sentido estricto sería un error, pues estas obras teatrales giraban entorno a los ciclos religiosos: la Navidad y la Semana Santa -Pasión y Resurrección- *Officium Pastorum*, mientras que el auto sacramental discurrirá hacia el *asunto* eucarístico, principal exponente del género.

Baste resaltar que existe común acuerdo en reseñar la *Farsa sacramental* de López de Yanguas como la primera producción en la que la Eucaristía se convierte en el tema principal. Característico de esta pieza es la anunciación de la Eucaristía como alegoría del sacrificio de Cristo, pasando a ser una obra que no solo contendrá la temática navideña, sino que aportará la primera incursión clara de la eucaristía en el inminente género.

El auto sacramental aparece como un teatro vinculado a la fiesta del Corpus Christi, además de ciertas peculiaridades definitorias que diferencian

al auto de otras formas de teatro religioso, Ignacio Arellano, afirma que podemos hablar de auto sacramental “en el momento en que presentan un contenido más específico, y un punto de vista nuevo [...] la presencia nuclear de la Eucaristía como *asunto* esencial”<sup>77</sup>.

Estas premisas han sentado un estamento distintivo y característico del auto sacramental<sup>78</sup>, ligado a las fiestas eucarísticas. Ciertamente, que esta conexión ha hecho que muchos autores le negaran el carácter dramático, pero la inventiva de los autores hizo que estas producciones superasen la limitación del *asunto* eucarístico a través de argumentos complejos y variados; esto es, la fiesta eucarística, independientemente de una mayor o menor presencia del Sacramento, recurría al significado del rito en sí: la redención del hombre, elemento mucho más rico en motivaciones: pecado original, caída, bien, mal sacrificio, etc., todos ellos tenían cabida y eran representados en la imagen del Sacramento.

El tema eucarístico – y con él la redención – será el motivo guía de los autos sacramentales con una diversidad de argumentos que girarán en torno a la hagiografía, la mitología, temas históricos, marianos, etc. Esta variedad de temática será la productora de la importancia alegórica como método simbólico, ya que llegará a un perfeccionamiento y desarrollo extraordinarios, encontrándonos así con un género teatral que se inserta en la fiesta del sacramento, en el que el teatro se sirve de la doctrina y viceversa, llegando a una simbiosis total con la producción de Calderón.

Entre los dogmas católicos la doctrina de la Eucaristía es la que ofrece al dramaturgo la mayor amplitud de posibilidades. Ello se debe a que en ella confluyen prácticamente todos los dogmas. De este modo, la eucaristía es inseparable de la misa. La misa es, al mismo tiempo que un sacrificio, un sacramento: un acto de adoración y un acto propiciatorio que, a la vez, por la

<sup>77</sup> Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 687. Ed Cátedra.

<sup>78</sup> Véase para más detalle, el estudio de Parker *El auto sacramental de Calderón*, Ed. Ariel. 1983. En él Parker hace un recorrido –capítulo I– por los estudios que se refieren a este tema: Jutta Wille *Calderons Spiel der Erlösung* (Múnich, 1932), Valbuena Pratt, Lucien-Paul Thomas, entre otros.



Comunión, es medio visible por el que la gracia sobrenatural viene a alimentar el alma.

Sin embargo, el auto sacramental no ha gozado de fortuna crítica durante distintos períodos. La causa principal podemos achacarla a que cualquier obra literaria está en cierto modo vinculada a formas y costumbres de la época, a un contexto histórico y social determinados e inclusive a los gustos de una minoría exclusiva o a las masas.

Pero lo cierto, es que la crítica española desatendió durante años el estudio del auto sacramental, teniendo esto unas consecuencias extremas; la crítica española es menos conocedora de un género eminentemente español que la crítica europea. Este hecho ha supuesto que tengamos estudios críticos a oleadas, sin continuidad.

El primer declive que sufre el género es en el periodo neoclásico, que aún siendo un género todavía aclamado por el público en general, sufrirá el ataque de los intelectuales influenciados por las ideas neoclásicas; estos se apartarán de las ideas del barroco, además de la teología. Así, nos entramos, por un lado, un rechazo basado en atribuir un exceso barroco del auto –sobre todo en la figura de Calderón- y por otro, la tendencia que trata de prohibir toda representación de autos, pero que en el fondo, de manera subterránea, intentar acabar con las representaciones teatrales por ser un arma peligrosa.

Este caldo de cultivo plantea fuerzas que quieren acabar con el teatro de Calderón como forma de ataque generalizado al teatro en sí, por un lado; y por otro, la intelectualidad más liberal que quiere alejarse de un teatro concreto estigmatizado por una visión teológica, y por la falta de unidad y lógica. Claro está, que esta segunda línea de ataque será aprovechada por la primera para conseguir su objetivo, la supresión de las representaciones teatrales<sup>79</sup>.

Serán muchos los críticos que como dijimos anteriormente, bajo la influencia neoclásica, arremeterán contra toda la producción de nuestro Siglo de Oro, siendo el punto de mira Calderón. Uno de los que lo hizo de forma

79 Sobre las prohibiciones teatrales se puede consultar el estudio de Rossi G. C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, prólogo.

extrema fue Blas Antonio de Nasarre Férriz, que apuntaba la creación calderoniana como una burla a las Sagradas Escrituras, además de acusarlo de mezclar lo sagrado con lo profano, de dar una imagen deshonesto de la mujer y de inverosimilitud:

“la interpretación cómica de las Sagradas Escrituras, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles, y, lo peor es, mezclando y confundiendo lo sagrado con lo profano (...) pasiones violentas y vergonzosas, y enseñando a las honestas y incautas doncellas los caminos de la perdición y los modos de mantener y criar amores impuros, y de enredar y engañar a los padres, y de corromper a los domésticos, esperanzándolos con el fin de casamientos desiguales y clandestinos, en desprecio de la autoridad de los padres, disculpados sólo con la pasión amorosa y extremada que se pinta como honesta y decente, que es la peste de la juventud y el escarnio de la edad provecta”<sup>80</sup>.

Ignacio de Luzán, en su *Poética* también hace crítica al teatro de Calderón; mas, lo hará de forma más velada, planteando, ya que sigue los preceptos de la época, un teatro verosímil y lo más cercano a lo cotidiano; sin embargo, no rechaza la imaginación desbordante, justificándola en lo mítico y lo legendario. A pesar de esto, insistirá en un teatro lógico y en equilibrio y aboga por el destierro de lo mítico, de lo heroico en el que lo sobrenatural o maravilloso sea explotado como parte integrante de la obra dramática. Sobre Calderón critica el carácter repetitivo de situaciones y personajes, pero al mismo tiempo admira su estilo y cualidades.

Nicolás Fernández de Moratín acusará, por otra parte, el rechazo de la unidades, especialmente la temporal como la causa principal de los males de esta dramática. Así, expone que la libertad tomada para la duración de la

80 Nasarre, B. A., *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Ed. Unv. de Extremadura, Cáceres, 1992, p. 61.

acción implica una carencia para someter la historia a los límites del arte, y por tanto, ésta es llevada a lo más alto de la inverosimilitud.

“La razón es clara, y no la hay para que al vulgo le disguste una comedia, o tragedia, sólo porque guarda las tres unidades de tiempo, lugar y acción; y aun al mismo vulgo, que él tanto quiso agradar, le he visto yo muchas veces admirarse de que los niños pequeños se hagan hombres en el teatro, en un tan pequeño espacio, como es el de tres horas”<sup>81</sup>.

A este le seguirán, en la lucha por imponer las normas neoclásicas, Clavijo y Fajardo, e incluso el hijo de N. F. de Moratín, Leandro Fernández de Moratín, aunque quizás con menos empeño que su padre. Lo cierto es, que la obra de Calderón de la Barca se vio denostada durante el siglo XVIII, con el único argumento de la inverosimilitud de sus obras con respecto a las unidades aristotélicas espacio-temporales, a lo que se sumaba, la complejidad argumental y la repetición temática y de personajes.

Ciertamente, y a pesar de que no se consigue en la época neoclásica un teatro de calidad, *La comedia nueva o El café* de Moratín hijo consigue proponer un modelo neoclásico, en España se aparta el teatro calderoniano durante la segunda mitad del siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX. Será en Europa, más concretamente en Alemania, cuna del romanticismo, donde se recupere a Calderón, no únicamente por afinidad sino también por un claro deseo de alejarse del neoclasicismo francés. Podemos concluir que la crítica española de una forma más o menos tajante postergó al auto sacramental basándose en la repetición de determinadas estructuras, personajes y temática, así como la ruptura espacio-temporal, siendo incapaz de vislumbrar la dependencia del contenido con respecto a la forma, que por otro lado conforma una forma insuperable para el contenido redentor del auto.

81 Disertación a La petimetra, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-petimetra-comedia-nueva--0/html/feeea16a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.htm#2](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-petimetra-comedia-nueva--0/html/feeea16a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm#2).

Como decíamos Alemania será donde la obra de Calderón se vea rescatada, ya que el romanticismo participaba de la diversidad, de una literatura en la que la visión particular en torno a lo artístico representaba al hombre desde visiones muy diversas.

No sucederá esto en Francia, donde el teatro ha tomado como modelo a otros autores españoles quedando fuera Calderón por los motivos anteriormente expuestos. Además, el modelo impuesto por Racine choca diametralmente con el de Calderón. El “espíritu clásico” tiene en Francia su aposento más destacado: en este país no se produce ese desfase entre teoría y creación literaria que se da en otros, gracias a una serie de escritores, la llamada *generación de 1660* (Racine, Corneille, Molière o La Fontaine, entre otros). No obstante, si tomarán determinadas licencias del teatro español como referente para la estructura de la comedia, por su agilidad argumental y su rapidez.

Ya desde el siglo XVI y a lo largo del XVII es perceptible, en el ámbito literario, la influencia de los traductores y comentaristas de la *Poética* de Aristóteles, hecho que determina que algunos críticos franceses (Nicole, Scudéry, D’ Aubignac, Chapelain...) formulen una estética literaria que se caracteriza por la aceptación de las reglas, el predominio de la razón y de la claridad, y el rechazo de la inspiración y de la fantasía desordenada. La obra que mejor recoge este espíritu clasicista es el *Arte Poética* (1674)<sup>82</sup> de Nicolás Boileau, heredero de muchas ideas horacianas, que planteó en su obra los aspectos siguientes:

- defensa de la *pureza* de la lengua francesa;
- necesidad de una versificación rígida;
- creencia en una belleza absoluta, eterna e inmutable que reside en el ideal clásico;
- un mayor interés por la forma de la obra literaria, en detrimento de su contenido;
- condena del empleo de temas religiosos en la literatura.

<sup>82</sup> Boileau-Despréaux, N., *Poética*, Ed. KRK, 2010.

Volviendo a Alemania, y para ser justos hemos de decir que durante el s. XVII y principios del XVIII, apenas tenemos constancia de la literatura de Calderón, la guerra de los 30 años hizo mella en el país. Por lo que debemos trasladarnos a finales del s. XVIII y nombrar a Ludwig Tieck (dramaturgo, poeta, traductor, crítico). Tieck (1773-1853) con su fantasía e imaginación compleja, muy pronto se sintió atraído por la dramática de Calderón, y su actividad crítica hizo que realizara una verdadera campaña en pro de nuestro autor. Muy pronto, autores románticos -Schelling, entre ellos- se sintieron atraídos por el misticismo de la obra calderoniana, ya que veían en ella una fuente de inspiración hacia lo sobrenatural, lo maravilloso, lo onírico, lo desconocido, en definitiva con lo inefable, que a su vez planteaba una técnica dramática que se escapaba a la estructura clásica y encorsetada, y abría una nueva forma estructural.

Otro crítico que participará del descubrimiento de Calderón en Alemania será Guillermo Schlegel que tras su traslado a Berlín formó parte del primer grupo romántico, conformado por Tieck, Novalis, Fichte y Shelling. Además fue discípulo de Herder y Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*). Estos contactos de Schlegel hacen que su romanticismo se base en la exaltación de la belleza y del arte en sí, manifestándose en contra de todo el clasicismo. Del mismo modo lo siguió su hermano Federico, y su teoría sobre la obra dramática fue muy relevante durante el siglo XIX.

Federico Schlegel, plantea una división acerca del drama, exponiendo tres categorías. La primera a la que hace referencia, plantea un drama que únicamente pone el foco en lo “brillante de la vida”. Un segundo grupo, en el que el drama ya no focalizará esa brillantez, pues no estará centrada en un grupo de individuos sino en un mundo complejo que mostrará la contradicción del hombre, de la vida. Por último, el tercero que plantea Schlegel y del que hablará como un grupo de dramas superiores, son los que son capaces de mostrarnos cómo “lo eterno emerge de la catástrofe mortal”, por lo que el crítico encuadra aquí las obras de Calderón, ya que afirma que su producción dramática es capaz de resolver el enigma de la vida y no se conforma con simplemente plantearlo. De este modo, también establece Schlegel qué tipo superior de

drama platea “un sufrimiento extremado que culminará en un estado de transfiguración espiritual”.

Baste esto para reseñar que la crítica y la influencia de los hermanos Schlegel, y Tieck hizo que la obra de Calderón se expandiera por toda Europa sobre todo en la primera oleada romántica; sin embargo, en los últimos coletazos de siglo hubo en Alemania un acercamiento a la dramaturgia de Lope de Vega en detrimento del interés inicial hacia Calderón.

Los románticos franceses también se acercaron a nuestro autor, pero de una manera más superficial, ya que centraban la atención en la España coetánea de Calderón. Ni la influencia de Víctor Hugo con su prefacio a *Cromwel* consiguió un verdadero acercamiento a Calderón. Y la crítica volvían a acercarse de nuevo al discurso ya pronunciado por Boileau, insistiendo en el estilo cultista, en los juegos de palabras, anacronismos y un largo etcétera, como elementos que hacían de la obra de Calderón una mera anécdota literaria, muy local, es decir, particularmente española.

Si el romanticismo Alemán procuró cabida a Calderón durante los primeros años del XIX y en Francia, como acabamos de apuntar seguía sin entenderse, en España el movimiento romántico, poco fructífero y de dudosa técnica, no fue campo abonado para la recuperación de la dramática calderoniana. De nuevo un alemán afincado en Cádiz, por ser cónsul francés, Juan Nicolás Böhl de Faber, se hizo eco de las ideas de Schlegel en su publicación *Pasatiempo crítico en defensa de Calderón y el teatro antiguo español* (1820)<sup>83</sup>, que curiosamente sufrió el ataque crítico de José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano, teniendo ambos inquietudes románticas, sin embargo no compartían con Böhl la equivalencia Calderón-catolicismo, pues veían que tanto Schlegel como Böhl prestaban más interés a la parte espiritual que a la poética-dramática.

---

83 Para un mayor acercamiento a las ideas de Böhl de Faber se puede consultar dicha publicación en la biblioteca virtual de Andalucía: [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1004107&posicion=1](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1004107&posicion=1).

Las ideas de la Ilustración se extenderán por España incluso bien entrado la segunda mitad del siglo XIX, de este modo no será hasta el trabajo realizado por Hartzenbusch que fue revisando, e incluso haciendo anotaciones aclaratorias al texto de calibre didascálico, cuando Calderón pudo ser leído de una forma cercana y comprensible por una mayoría, ya que su edición de la *Biblioteca de Autores Españoles* llevó los textos de Calderón a penetrar con mayor intensidad. Por fin, se podían encontrar los textos del gran dramaturgo.

En 1881, se celebra el acto conmemorativo por el segundo centenario de la muerte de Calderón. Será en esta fecha cuando Menéndez y Pelayo, comience su estudio crítico sobre la figura del autor. Menéndez y Pelayo, será referente durante muchos años, incluso hoy no se puede hablar de Calderón sin tener presente la dura exposición que procuró con respecto a la dramaturgia calderoniana, *Calderón y su teatro*<sup>84</sup>. Independientemente de esto, es merecedor de ser citado, pues toda la crítica de finales del siglo XIX y XX fundamentará sus estudios teniendo como referencia las conferencias de Menéndez y Pelayo, a pesar de sus rectificaciones posteriores sobre algunos de los aspectos de *Calderón y su teatro*.

Como decíamos, es inevitable la mención de este estudio crítico, pues va a ser el lugar de partida para revisiones posteriores sobre la obra de Calderón. La crítica del siglo XX ahondará en los recursos artísticos de su teatro y dejará de lado el contenido doctrinal. Es clara, aquí la influencia crítica universitaria y erudita, que tiende a estudios más formales y estructurales. Sobre todo si tenemos en cuenta de manera resumida la argumentación expuesta por Menéndez y Pelayo que critica a Calderón su falta de unidad, la inverosimilitud de sus personajes, y la artificialidad en la expresión. Además comparte con Luzán la negatividad que provoca en la dramática calderoniana la repetición de tipos y situaciones y los anacronismos históricos.

Además de este emblema crítico, a partir del segundo cuarto de siglo, encontraremos estudios que igualmente siguen siendo consultados. Cotarelo y

84 Se pueden consultar las ocho conferencias pronunciadas por Menéndez y Pelayo en el Círculo de la Unión Católica (1881) en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo.

Mori, con la biografía del autor; Pérez Pastor, con documentos calderonianos entre los que nos encontramos con las “memorias de apariencias”; Blanca de los Ríos con “*La vida es sueño*” y *los diez Segismundos de Calderón*; la tesis de Valbuena Prat “*Los autos sacramentales de Calderón: Clasificación y análisis*”, primer estudio español serio en el que se clasifican su obras, y que se convertirá también en un punto de partida para el estudio de Calderón. Pero el empuje vendrá nuevamente desde fuera de nuestras fronteras, ya que será la escuela inglesa la que se acercará más a la explicación e interpretación de los textos calderonianos; la influencia del *new criticism* (T. S. Eliot) en autores como A. A. Parker hicieron que esta corriente crítica se basara en el estudio de la estructura y el tema procurando de este modo lecturas minuciosas que partían de la premisa de la hegemonía de la obra en sí, poniendo en tela de juicio el estudio de Menéndez y Pelayo en un constatar y venir de análisis y refutaciones.

Parker sin duda será un referente vital por sus aportaciones, ya que estudia la obra en su contexto, y por ello plantea características de la misma: como el predominio de la acción sobre los personajes, es decir, en el binomio acción-carácter, será la acción la que prime, pero a su vez esta, estará supeditada al tema que se corresponderá con un principio moral y a la que el espectador-lector tendrá acceso por medio de la causalidad que es integrada en este complejo y genuino principio estructural calderoniano. Justamente en palabras de Parker:

“En una obra calderoniana cada personaje es, por decirlo de alguna manera, una pieza de un rompecabezas: sólo tiene el contorno que exige el tema. Esto significa que los personajes, ya sean redondeados o tipos no están en el escenario en función de ellos mismos, sino en función del tema”<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, Ed. Cátedra, 1991, p. 34-35.



Esta cuestión, será planteada con mayor profundidad en su estudio *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*<sup>86</sup> según bases tomistas, del que trataremos más adelante.

España, y a pesar de las palabras de Wardropper, expone estudios sobre Calderón. Ciertamente hay que apuntar que estos estudios no crean escuela y por supuesto no son especializados en un sentido metodológico-crítico, pues la gran mayoría son estudios de interés general, divulgativos. Además, muchos de ellos apuntan a intereses individuales. Reseñables son, como hemos mencionado con anterioridad, los de Valbuena Prat que además anteceden a muchos de los estudios ingleses y alemanes. Asimismo, los ya mencionados de Pérez Pastor y Cotarelo y Mori. Todos estos y algunos que quedan en el tintero han contribuido, aun no siendo estudios científico-críticos, al estudio de Calderón. El hecho de que no formaran escuela en torno a la dramaturgia de Calderón no significa que no sean relevantes; ahora bien, si que plantean un trabajo difícil por no poder resumir o definir la crítica calderoniana española, debido a los caminos e intereses individuales de cada autor.

De este modo nos encontramos con Valbuena Prat, que examina la obra calderoniana desde los principios críticos alemanes, intentando formular a los personajes de una manera estructural; Valbuena Briones, estudia las recurrencias y trata de establecer su sentido simbólico contextualizándolo en los principios del barroco; Dámaso Alonso, estudia la organización textual desde una base lingüística; Francisco Ayala, plantea un estudio más orientado al estudio filosófico. Pese a ello, estos trabajos van ser un reflejo de las corrientes críticas de nuestro país.

Muchos de los intentos de estudio de la obra de Calderón se han visto a lo largo de los años rebatidos ya que, sobre todo, con la ilustración se toman los preceptos a pies juntillas proponiendo estos como base para el estudio y análisis de su obra. Este hecho, el de no haber sido capaz de contextualizar la obra con el momento histórico, con las ideas estéticas y las corrientes de pensamiento de la época, sin duda supuso un alejamiento de la producción

---

86 Parker, A. A., Ed. Ariel (1983).

dramática de Calderón. La literatura contemporánea plantea, sin embargo, una readaptación de la obra, una reinterpretación que ha sido capaz de poner de manifiesto las estructuras calderonianas (teatro sagrado). Será la esfera de lo escénico la que recupere la esencia representacional de la obra de Calderón -como el propio Calderón ya hiciera<sup>87</sup>- . Máxime la esfera posdramática “al fin y al cabo, la constelación de los elementos es la que decide si un factor estilístico debe interpretarse en el contexto de una estética dramática o una posdramática”<sup>88</sup> La adaptación del teatro de Calderón se produce inicialmente en Francia tras las adaptaciones de Albert Camus de *La devoción de la Cruz* y *El caballero de Olmedo*.

No obstante, en España la relevancia que alcanza desde finales del XIX la figura del intelectual y la conciencia de estos de la función social del teatro procura multitud de ensayos sobre las ideas teatrales de la época. Esto hará florecer tres grandes generaciones que desarrollan una labor intelectual y creativa, la de final de siglo, la de 1914 y la del 27. Se produce una atención importante, y hasta ahora nunca manifestada, hacia la dimensión de la representación, y a su vez, un acercamiento al género del auto sacramental en nuestro país.

Hablábamos del trabajo crítico de Valbuena Prat, pero el acercamiento no quedó exclusivamente en su tesis *Los autos sacramentales del Calderón* (1923), sino que se acercó al género de un modo creativo<sup>89</sup>. A partir, de este estudio, afirma Mariano de Paco se suceden intentos de autores españoles por crear una dramaturgia cercana a los elementos alegóricos del género, por un interés en acercarse a lo abstracto y lo simbólico. Así, de este modo la primera composición de la que se tiene constancia es *Judit* (1925) de Azorín, pero a este seguirán otros como Cipriano de Rivas Cherif, Ignacio Sánchez Mejía,

87 Se sabe de su relación con compañías y con actores como Cosme Pérez, Juan Rana.

88 Lehmann, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*, Ed. Cendeac, 2013, p. 41.

89 De Paco, M., “Ángel Vabuenta y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX”, *Revista Monteagudo*, 3ª Época, Nº 5, año 2000, p. 97-112.

Rafael Alberti, Miguel Hernández, Max Aub, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, y un largo etc.

Durante la Guerra Civil se recupera la representación de los autos sacramentales y son utilizados como propaganda del bando nacional, pues a través de ellos se intenta recuperar la tradición y la religiosidad católica. Este hecho procuró que después de la guerra el acercamiento al género siguiese el modelo alegórico, pero intentando reflejar la antítesis de lo que hasta el momento le había sido anejo, desprendiéndolo de toda connotación religiosa e incluso subvirtiéndola. Por otro lado, encontramos los que asimilan el modelo alegórico en su sentido más abstracto prescindiendo igualmente de las ideas religiosas<sup>90</sup>.

El recorrido por la crítica coetánea y la posterior, plateó diversos enfoques analíticos e igualmente procuró el acercamiento creativo al mismo; hizo que se revitalizara una forma de construcción dramática que se alejaba de la mimesis y de un realismo burgués; pero para acercarnos a nuestra intención, que no es otra, que establecer una relación correlativa entre la producción dramática de Eusebio Calonge y el método constructivo del auto sacramental, nos centraremos en la técnica alegórica, cuyo basamento fundamental será la de una realidad palpable, artística; y otra basada en la abstracción, lo trascendental; será el *asunto* y el *argumento*.

Este recorrido por la crítica de la obra de Calderón lo detendremos aquí, pues nos interesa quedarnos en la forma estructural y el contenido, o como hemos mencionado antes, en terminología de Parker, estructura y tema.

#### 4.1. El *asunto* y el *argumento*

Cerrábamos el apartado anterior exponiendo cómo la crítica inglesa, por primera vez, con un método estructuralista se acercaba a los textos de Calderón. Proponemos aquí, ver de qué forma se vislumbró estructura y contenido, y cómo estos términos han quedado establecidos como marchamo de la dramaturgia creada por Calderón en sus autos.

<sup>90</sup> De Paco, M., op. cit., ver clasificación establecida.

Debemos explicitar que prácticamente toda la estructuración que expon-dremos aquí corresponde a la investigación realizada por Ignacio Arellano, en su *Historia del teatro Español del siglo XVII*, ya que con gran maestría ha conseguido dilucidar el método constructivo de los autos sacramentales; sin embargo, también mencionaremos el acercamiento de Parker a la técnica del auto sacramental, por ser también ésta punto de partida de Arellano, al diseñar a partir de las nociones *argumento* y *asunto* la base para su formulación de la técnica alegórica en Calderón de la Barca.

Paralelamente veremos que Calderón ya expuso en muchas de sus obras la técnica en boca de sus personajes, también lo hizo de Lope de Vega, por lo que haremos referencia a cada uno de los dramaturgos y estudiosos mencionados.

Todas las definiciones del género difieren en gran medida y llegan hasta contradecirse al referirse al sentido que hay que dar a la palabra sacramental. Desde “el auto sacramental, cuyo tema es exclusivamente el dogma de la presencia eucarística” a “no era esencial al auto la materia eucarística, ni lo fue nunca, en ninguna época de su historia” nos encontramos con la definición de Valbuena Prat: “una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión”.

En el prefacio que puso a sus autos Calderón, éste distingue entre el *asunto* y el *argumento* del auto. El *asunto* que, nos dice, es siempre el mismo, necesitaba a menudo el uso de los mismos medios (personajes) pero estos medios “siempre van a diferente fin en su argumento”:

Habría que hacer fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes (...) a que se satisface o se procura satisfacer con que siendo siempre uno mismo el *asunto*, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos siempre van a diferente fin en su argumento (...) Halláranse parecidos algunos pasos, también en naturaleza se hallan algunos rostros parecidos y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al

año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse si se mira, no como repetidos, sino acordados.

(*Anticipadas disculpas que pueden ofrecerse a la impresión de estos autos,*  
Calderón)

Vemos en este fragmento de su prefacio como ya Calderón hace alusión al *asunto* y al *argumento*, para justificar la repetición de personajes y situaciones, por ser estos necesarios para que el *asunto* del auto se desarrolle con eficacia; sin embargo, la variedad de *argumentos* podrá proceder de cualquier historia divina -histórica, legendaria o ficticia- con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del *asunto*.

Además, alude Calderón a su representación, que espaciada en el tiempo disculpará las citadas coincidencias. Estas repeticiones son a juicio de Arellano, y aquí las compartimos, “reelaboraciones o reinserciones en nuevos contextos”<sup>91</sup>.

El punto de vista de Parker conecta directamente *asunto* y *argumento*, pues define que la calidad de la poesía del auto -argumento, figuras retóricas, conceptismo- no puede ser independiente de su contenido -*asunto*- , y que no podríamos entender el *asunto* del auto sin, en definitiva, la técnica alegórica<sup>92</sup>.

Que el *asunto* es siempre el mismo, lo hemos mencionado repetidamente; pero, ¿cuál es? En los autos el *asunto* es la Eucaristía, pero como decíamos el *argumento* puede variar de uno a otro, y puede proceder de cualquier historia divina. Muchos críticos tomaban la Eucaristía como elemento primordial; descartando, por tanto, los autos de Calderón en los que no se hallaba una presencia significativa y/o apoteósica de la Eucaristía; sin duda, un error guiado por el desconocimiento de lo que supone para el mundo cristiano lo eu-

91 Arellano, I. *La nave del mercader*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1996, p. 20.

92 Parker, A. A., *Los autos sacramentales en Calderón de la Barca*, Ed. Ariel (1983), p.36.

carístico y su significado, esto es, la Redención que suplanta en muchos casos a la Eucaristía con elementos que le son comunes ( el mal, el bien, la caída, el pecado original, la cena...); ya que con independencia de su ausencia, el *argumento* propuesto deriva al *asunto* eucarístico con su inmensidad de sus plurisignificaciones. Tanto el Antiguo Testamento, los Libros Históricos, las Parábolas, los Libros Poéticos, los Evangelios, etc. contienen los elementos dogmáticos-eucarísticos.

La razón, la importancia de la Eucaristía radica en ser el centro de la vida cristiana; ello se puede ver en seguida si hacemos un breve resumen de la doctrina católica de la Eucaristía.

La Eucarística significa sacrificio, y aunque en el misterio de la Anunciación-Encarnación, Muerte, y Resurrección, la obra de la reconciliación se realizó una vez y para siempre, Cristo quiso dejar en el mundo cristiano el misterio eucarístico, el memorial de su sacrificio reconciliador. Por tanto, cada vez que se celebra la eucaristía se reactualiza el sacrificio. También la Eucaristía es comunión, y por tanto, unión con Dios mientras dura el peregrinar por la tierra. Y además es presencia. Esta presencia se da en el Sagrario que contiene la Custodia, procesionada en el día de Corpus Christi.

Por tanto, vemos como la eucaristía es inseparable de la misa. La misa es, al mismo tiempo que un sacrificio, un sacramento: un acto de adoración y un acto propiciatorio que, a la vez, por la Comunión, es medio visible por el que la gracia sobrenatural viene a alimentar el alma. El día grande de la comunicad cristiana se produce en la celebración de la rememoración del Cuerpo y la Sangre de Cristo.

Por tanto, la Eucaristía es Redención y el sacrificio del Calvario, el dogma de la Redención. Junto o por separado los dogmas del Pecado Original y el de la Encarnación, podían constituir el tema de un auto, y su tratamiento podía variar en extensión de una obra a otra según el carácter de las alegorías usadas. Era también posible tratar estos dogmas desde un punto de vista histórico pues los hechos narrados en los libros históricos del Antiguo Testamento, gracias a la interpretación simbólica eran considerados como anunciaciones proféticas.

Los Evangelios, como es natural podían proveer muy variados temas (parábolas por ejemplo) susceptibles de interpretación dogmática.

El auto con el tratamiento del *asunto* conmemoraba la historia Sagrada del misterio de la eucaristía, creando un espectáculo con dos vertientes; uno festivo, relacionado directamente con la celebración del Corpus Christi; y otro, litúrgico, la liturgia de lo sagrado. Así, y muy acertadamente, Parker establece que la Eucaristía es el motivo del auto, y no el tema exclusivo. De ahí que sea aprovechable diversa y variada materia argumental siempre y cuando esté motivada por la Eucaristía. Igualmente extraemos:

La lucha entre el bien y el mal, con todos sus variados aspectos, ofrece a los autos temas de importancia. La doctrina de la presencia real del cuerpo y sangre de Cristo, razón de la adoración eucarística, abre de par en par las puertas a todos los aspectos de la devoción católica, así como las de hagiografía, los santos pueden presentarse como ejemplos de devoción perfecta. Calderón trata de todos estos aspectos del *asunto*<sup>93</sup>.

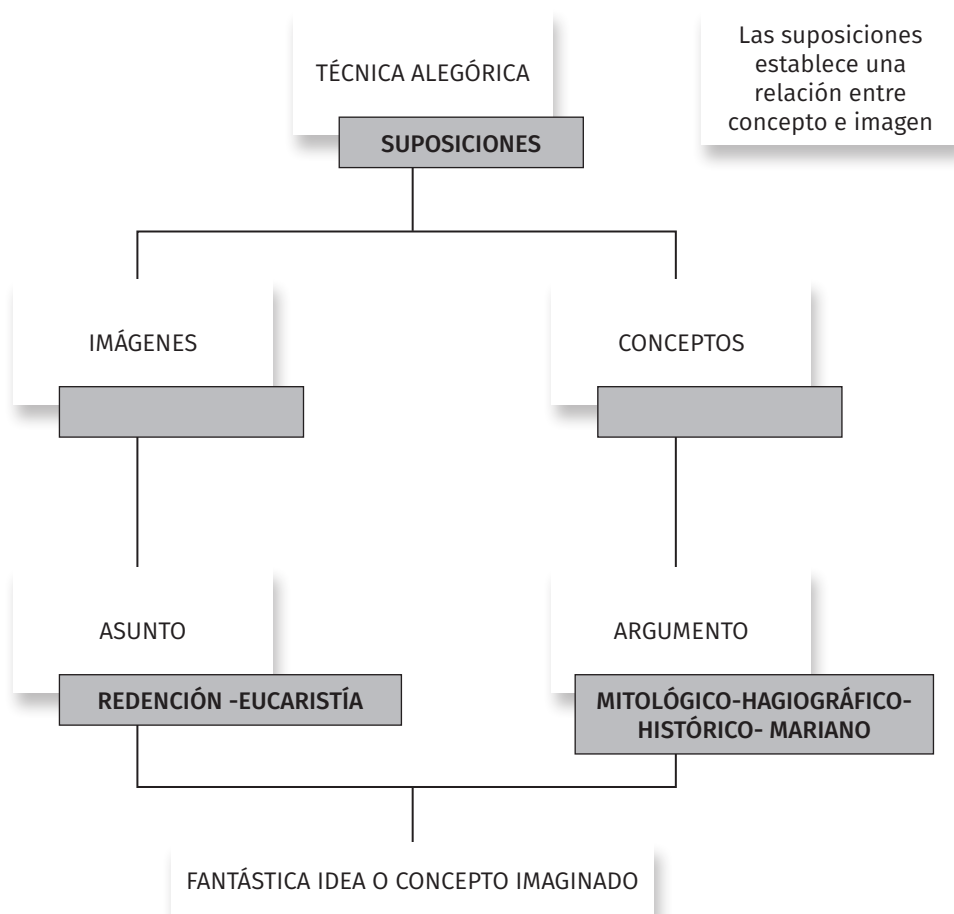
Ignacio Arellano, en su intento de definición del auto sacramental<sup>94</sup> integra *asunto* y *argumento* dentro de la técnica alegórica como un sistema que hace que estos elementos creen un todo estructural. Expone que la técnica alegórica no se limita única y exclusivamente a la personificación de entidades abstractas, sino que se pueden establecer dos categorías o niveles. Por un lado, tendríamos la más cercana a lo expuesto anteriormente, la alegoría que representa una personificación, de la Abundancia, por ejemplo; pero que a su vez no podemos desligar de los paradigmas que plantea el auto sacramental con su técnica alegórica; esto es, la lucha interna del hombre entre su salvación y su perdición. De este modo tendríamos una personificación /Abundancia/ que a su vez nos remitiría a un referente real dentro del dogma cristiano /Perdición/ y se opondría a, por ejemplo, /Pobreza/ = /Salvación/. Hemos de sumar a esto,

93 Véase A.A. Parker, op. cit., p. 50.

94 Arellano, I. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Ed. Cátedra, 2005.

que la personificación, a su vez quedaba reforzada con la representación, ya que el mundo de la imagen, de los emblemas, etc., era totalmente entendible en el público del siglo XVII. El segundo tipo de alegoría es en el que entran en juego la correspondencia entre el *asunto* y el *argumento* elegido por el dramaturgo del auto. En esta correspondencia se busca el encaje, ya sea de un *argumento* histórico, mitológico, hagiográfico, etc., con el *asunto*, por tanto se establece un plano doblemente simbólico, en el que en rigor se correspondan los elementos de un plano fabular, conocido por el público, con el plano religioso, convirtiéndose el auto, como decíamos anteriormente en una representación festiva y dogmática y con una lectura a dos visos.

Para esclarecer el funcionamiento alegórico del auto hemos establecido el siguiente esquema:





Arellano establece, a través de las propias alusiones de Calderón a la forma compositiva y creativa, que la técnica alegórica es la forma de invención y, por tanto, construye una estructura fija en su composición. En consecuencia, las *suposiciones* son hipótesis parciales de la alegoría que se fundamenta en la consecución de la hipótesis total del auto –la Redención. Pero a su vez, estas hipótesis parciales comprenden dos niveles, por un lado la suposición de un concepto que remite a una imagen; por el otro, la conexión con lo que Calderón denomina la *fantástica idea*, es decir, la que lleva a la suma de *suposiciones* para el establecimiento y concreción del *argumento*.

#### 4.2. Elementos que conforman la estructura

Para hablar sobre la estructura que plantean los autos sacramentales nos veremos obligados a exponer tradiciones culturales, pues la concepción teatral de Calderón abarca un abanico amplísimo que proyecta la complejidad de sus producciones. Para ello hemos realizado un estudio a través de publicaciones que han abordado este tema, desde distintas perspectivas, ya sean globales, parciales o de examen y análisis de las fuentes, etc. Entre ellas destacamos los estudios de Parker, Dámaso Alonso, Edward M. Wilson, Ana Suárez, entre otros. Sin embargo, en el grueso de este apartado nos basaremos, de nuevo, en la exposición que hace Ignacio Arellano en su “*Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*” por ser el que recoge de manera sistemática los elementos estructurales que dan coherencia al *asunto* del auto.

Arellano presenta una serie de técnicas que de manera recurrente aparecen en la producción de Calderón, tales como los paradigmas estructurales, la intertextualidad bíblica e historial, que nosotros expondremos aquí de forma sucinta, pero en detalle, pues nos interesa fijar estos términos para establecer más adelante las correlaciones existentes entre la estructura del auto calderoniano y la estructura de la obra de Eusebio Calonge.

Cuando Arellano habla de paradigmas estructurales propone fórmulas o estructuras que por sus recurrencias quedan establecidas como forma estructural. No obstante, estos paradigmas procederán de campos muy diversos, como

pueden ser las celebraciones festivas, el mundo jurídico, tradiciones culturales, folklore, etc., pero siempre, su inserción dentro del auto, estará supeditada a las connotaciones y evocaciones que estos paradigmas sean capaces de establecer entre *argumento* y *asunto*. Tiene que permitir la confluencia de un sentido literal y otro que se escapa a esta literalidad, un sentido mucho más elevado. Sin embargo, podemos encontrar paradigmas que funcionen única y exclusivamente dentro de un plano literal, y por el contrario encontrar otros, con una doble lectura, teniendo que interpretar en sentido figurado las metáforas que conforman estos paradigmas. Expone que la aplicación de estos paradigmas compositivos “estructuran en parte o en el diseño global su arquitectural argumental y estilística”<sup>95</sup> siendo esta su principal función.

Igualmente Oscar Cornago, en su artículo *La alegoría Barroca en la escena contemporánea española: La puerta estrecha, La Zaranda*<sup>96</sup> expone la diferencia entre símbolo y alegoría. Para Cornago, al igual que para Maeterlinck, el símbolo contiene un carácter sobrenatural y lo Barroco, tan presente producción dramática de *La Zaranda*, plantea en todas sus creaciones una artificialidad y una codificación siempre consciente que se presenta como reto a todo el que quiera descifrar cada uno de los paradigmas y/o alegorías que en su codificación estructural, a modo de enigma, remite siempre a un significado sagrado y, por tanto, transcendental.

Entre los ejemplos de paradigmas establecidos por I. Arellano, seleccionamos los más significativos y expondremos sus características; no obstante, para que el lector tenga mención de todos los estudiados por nuestro autor, los citamos a continuación. El lector de *Las Estructuras dramáticas* podrá encontrar el desarrollo de los siguientes paradigmas: el conjuro; los pregones; los juegos de ingenio y destreza; los juicios, pleitos y sus derivaciones; paradigmas catequéticos y pedagógicos varios; el banquete o convite; los emblemas

95 Arellano, op. cit., pág. 19.

96 Cornago, Oscar, «La alegoría barroca en la escena española contemporánea: La puerta estrecha, *La Zaranda*», en Discursos teatrales en los albores del siglo XXI: FIT 2001. Ed. Juan Villegas, Irvine, Gestos, 2001, p.p. 101-108.

y modelos iconográficos; y otros paradigmas que Arellano establece como más ocasionales como la comedia; consulta de memoriales; alarde de ejercito; junta médica; la visión y el viaje.

El conjuro, el primero citado, consiste en poner en boca de un personaje diabólico, en la gran mayoría de los casos en los primeros versos del auto, un conjuro lanzado a las fuerzas del mal que lo acompañan para evocar el mundo de las tinieblas, del mal, que acompañado por el aparato escénico proponía desde el comienzo la mostración de estas fuerzas malignas.

Otro paradigma, es el de los pregones que estudia, en este caso, Ana Suarez<sup>97</sup>, proporcionándonos una información exhaustiva de su aparición no sólo en los autos, sino en géneros cómicos y en textos literarios. Expone Suarez cómo la formula del pregón en la cotidianidad de la época, llegó a la adopción de formas invariables dependiendo de su naturaleza, estableciéndose un código para cada tipo de mensaje. La cantidad de textos literarios en los que se inserta esta forma cotidiana es inabarcable, pero las connotaciones del pregón, tanto por ser referente de fiesta y espectáculo como de actos inquisitoriales, lo dota de un valor de gran significación para ser utilizado e insertado a un nivel literario. Usualmente dentro de la obra dramática los encontramos al comienzo, en forma de loa o en el discurso de un personaje, y con ello el dramaturgo intenta contextualizar la historia y pedir el favor del público.

Los juegos de ingenio y destreza, que responden al juego conceptista, es el paradigma que con más frecuencia encontraremos en el auto, pues concede con su técnica una lectura alegórica y simbólica y se aparta de la lectura literal que por el contrario ofrece el paradigma del pregón. Del mismo modo, en muchas ocasiones el juego de ingenio propuesto en el auto funciona como herramienta para desenmascarar el mal, figurado en un personaje o en una acción cometida. El juego de destreza requiere, al contrario que el de ingenio, de la escena para su comprensión, ya que el lenguaje que muchas veces utiliza puede desembocar en disciplinas concretas (esgrima, tauromaquia, determi-

97 En Divinas y humanas letras, “La función de pregón en los autos sacramentales” Ed. Reichenberge, 1997, p.p. 527-51.

nados juegos populares, etc.). El juego escénico e interpretativo junto con la palabra hará entendible al espectador el sentido final del juego de destreza, cuya funcionalidad es similar al juego de ingenio.

Los paradigmas de juicios, pleitos y sus derivados, presentan variantes, pero lo importante de este paradigma es que ofrece un marco excepcional para la representación del conflicto y del enfrentamiento dramático. De este modo, podemos encontrar autos que en su totalidad sean un pleito o juicio; y que en otros, sin embargo, sólo sean una parte integrante de la pieza. Uno de los juicios más explotados en el auto son los inquisidores por el conocimiento que el público tenía de ellos y de su estructura<sup>98</sup>. La finalidad de este recurso se basa en su propia organización, ya que en una primera fase la comparecencia del reo ante los inquisidores, supone por parte de estos una instrucción sobre la fe y las Sagradas Escrituras para demostrar la actitud errónea de sus ideas. Tras el intento, si el reo no renuncia a sus convicciones tendrá un plazo de reflexión, después del cual y en caso de que no se produjese cambio será ejecutado.

Finalmente, reseñaremos los paradigmas catequéticos y pedagógicos, el del banquete o convite, y el del viaje. La base del primero, del catequético, la encontramos en adopción de esquemas formulados ya en catecismos, como puede ser la forma dialogada pregunta-respuesta; siguiendo la estructura de una lección, de un comentario de lectura; de explicaciones ante dudas; de parábolas, que al igual que en juicios y pleitos pueden conformar un auto en su totalidad tomando el *argumento* de la misma o favorecer sólo parte del auto; así mismo, encontraremos pasajes que hacen alusión a momentos litúrgicos o discursos con la estructura de la homilía. La estructura de la celebración eucarística estará muy presente en los autos sacramentales, de forma parcial o total, ya que el rito platea la historia de la humanidad<sup>99</sup>, y gestualidad, símbolos y acciones serán tomadas en por su forma alegórica en el auto.

98 Para mayor información sobre este tema consultar, Nicolau Eimeric, *Manual de los inquisidores*, L. Sala Molins, Ed., 1996, Madrid.

99 Historia de la humanidad segmentada en tres leyes: ley natural, ley escrita y ley de gracia.

El banquete o convite será un paradigma muy utilizado por su referente eucarístico, ya que es símbolo de infinidad de motivos antes, durante y después de la última cena, por tanto será un paradigma que se adecuará a infinidad de situaciones, tanto de comunión, como de lucha, envidia, traición, sacrificio. Por último, el paradigma del viaje, refleja la concepción que la iglesia tiene de la imagen de la vida del hombre en continuo peregrinar, en continua búsqueda de la gracia divina y que constantemente estará amenazada durante su largo camino por lo mundano a través de las tentaciones.

Otro aspecto importante que presenta el auto a nivel estructural, para nosotros casi el vital en la correlación que establecemos entre éste y la dramaturgia de Eusebio Calonge, es la intertextualidad bíblica que encontramos los autos de Calderón. Podríamos decir que ésta se plantea como una de las principales fuentes del género sacramental. La infinidad de referencias bíblicas que se pueden encontrar en los autos se debe principalmente al modo de expresión que presenta las Sagradas Escrituras, que Calderón utiliza en su composición.

Las fuentes bíblicas presentan una expresión en dos niveles distintos, uno el literal y otro el alegórico, igualmente Calderón remeda esta expresión en los autos sacramentales, pues mediante el método alegórico plantea otros sentidos además del literal. Podríamos decir que si el teatro es en general plurisignificativo, esta característica se da con creces en el auto. Del mismo modo, se introducen los paradigmas catequéticos, antes mencionados, con sus diversas estructuras como modo de acercar el *argumento* a su significación, es decir, el paso de lo literal a lo espiritual.

Arellano crea una serie de categorías en las que intenta avanzar en la ardua tarea de clasificar los autos de Calderón teniendo en cuenta la aparición de expresiones, y de episodios bíblicos en ellos. De este modo, establece lo que el denomina “menciones” haciendo referencia a la aparición de expresiones, frases o imágenes extraídas de la biblia; “macrotextos parciales”, a los episodios bíblicos que estructuran la composición y el sentido de fragmentos de cierta extensión, sin llegar a constituir el *argumento*; y por último, “macrotextos argumentales”, que son aquellos que proporcionan el esquema argumental

completo del auto. Evidentemente esta clasificación no plantea cajones estancos, pues en un auto compuesto por un macrotexto bíblico, encontraremos menciones y hasta la inclusión de macrotextos parciales, pues es constante el enriquecimiento con nuevos intertextos. Este hecho nos lleva de nuevo a que la función de toda esta estructura es llevada a cabo para poner de relevancia el *asunto* del auto, la redención.

Otra utilización que encontramos de intertextualidad bíblica la conecta Calderón directamente con la aplicación política en su contexto coetáneo, en particular con la casa de los Austrias. Arellano en su exposición plantea una correspondencia con el texto bíblico de *Habacuc*, en la que con el oráculo que comienza el libro, los caldeos, pueblo que acabó con el poderío de asiria, aparecen como instrumento de dios contra los opresores de Israel, de este modo establece la correspondencia intertextual de los Austrias en *El nuevo palacio del Retiro* como representaciones alegóricas: Felipe IV como Cristo; la Reina Isabel como la Iglesia, La ley de Gracia y el Conde Duque de Olivares como el Hombre.

La intertextualidad bíblica y mitológica también estará presente tejendo una red de correspondencias, utilizando la aplicación de los métodos de exégesis bíblica a la mitología. Esto planteaba una fácil continuidad cultural a la hora de utilizar el *argumento* mitológico como sustento para el *asunto* sacramental.

El uso de metáforas y símbolos, estudiado con mayor profundidad por Parker<sup>100</sup>, contribuye a exponer el fin y la función del auto, pero no únicamente nos encontraremos una recurrencia de metáforas y símbolos en este género sino también en sus comedias, por su alto valor expresivo y comunicativo. Así, podremos hallar elementos como el sol, las sombras, la nave, la prisión, la profecía, etc.; por su alto contenido metafórico y alegórico permitan una funcionalidad como símbolo tanto en el texto como en la representación, y sumado sus connotaciones religiosas eran conocidas por el público de la época

100 *La imaginación y el arte de Calderón*, Ed. Cátedra, 1991.

a través de pasajes de la Biblia, su utilización se presentaba como vital tanto en comedias como autos.

Podemos plantear que la Biblia constituye uno de los vértices y fuente fundamental para la creación del auto y las comedias de Calderón, ya sea adaptando pasajes en su totalidad o de manera parcial, o bien, modificados o alterados según la intención dramática y escénica. A este aspecto, debemos no obstante apuntar que existe un marco historial poco estudiado hasta hoy. Al hablar de marco historial nos referimos al término acuñado por el propio Calderón en su Primera Parte de los autos sacramentales, única publicación autorizada por nuestro autor, denominada *Autos sacramentales alegóricos y historiales*. Aquí la palabra historial, como bien apunta Arellano, y junto con él Regalado, se puede atribuir a la concepción actual de histórico o relativo a la historia. Esto significa que el marco historial estará basado en un hecho histórico, lo que no implica que su exposición se produzca de manera precisa o con la exactitud de un relato histórico, sino más bien, éste será adaptado y/o manipulado siguiendo los preceptos que implicaban una libertad de elaboración. La peculiaridad de estos autos historiales radicará en la precisión espacial que remite a una realidad tangible y conocida, a la narración de un acontecimiento conocido pero siempre, e insistimos en esto, entendido en sentido de reelaboración poética, pues el auto historial como otro tipo de autos está destinado a poner de manifiesto el *asunto*, por lo que la función de este apunte historial es conectar un acontecimiento, espacio, etc., tangible a una realidad no tangible para dotar con ello a esta última de veracidad.

#### 4.3. Noción de acción y verosimilitud. La acción en el Auto

Imitación y acción van de la mano en la poética aristotélica. Imitación de las acciones humanas. Todavía hoy se entiende el teatro como drama (δρᾶν: hacer) y como imitación; esto ha hecho que esta acción mimética implique una forma estética dependiente de una realidad extra-escénica –comportamientos, actitudes, convenciones sociales- en la que apoyarse. El fin último, es que tanto drama como representación aseguren un contenido ya asumido por el

espectador, y cuyo significado sea una síntesis, tanto de las convenciones sociales como teatrales. De este modo, se plantea una ideología como discurso evidente de lo ya conocido, que asume este rol de ilusión referencial y de “garante” de la autenticidad realista.

Por tanto, podemos establecer una relación de igualdad entre ambos monomios *escena/extra-escena*, en el que lo racional se equiparía al afán mimético de toda acción<sup>101</sup>. Ahora bien, qué sucede cuando en ese afán por la mimesis, lo imitado no se centra en la relevancia del ser individual en la sociedad, no existe ese “doble”<sup>102</sup> donde pueda asirse la acción representada, sino que explore lo irracional, lo inefable. Entramos de lleno en los movimientos de vanguardia o en un teatro de carácter posdramático.

En el teatro de vanguardias, y muy especialmente el *Stationendrama* de Strindberg que abrió la puerta de los ismos, plateó un giro hacia el interior, un teatro más cercano al idealismo que supuso una ruptura del modelo dramático -acción clásica- que hasta entonces había servido de base para el drama realista. Este importante paso, estableció con su estatismo los primeros elementos anti-dramáticos. A partir de aquí se abandonó la construcción del suspenso que va en aumento, del drama, de la acción y de la imitación rechazando la idea clásica de un tiempo inexorable que avanza hacia delante y de modo lineal en beneficio de la creación de imágenes y la atemporalidad. No obstante, nos encontramos con determinados géneros y estilos en los que como bien definió Peter Szondi<sup>103</sup> se produce una crisis del drama cuando

101 La definición propuesta por Patrice Pavis, sobre el noción de acción plantea la “serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes”; “el conjunto de procesos”. Entendemos aquí, “proceso” como acontecimientos que en su desarrollo tienen un carácter dialéctico con su imperecedero movimiento y su dependencia a de hechos anteriores o fortuitos. Esto supone una noción de acción directamente ligada al drama como género, en el que sus elementos constitutivos- el diálogo cargado de tensión y repleto de decisiones; el sujeto, que establece su realidad a través de las relaciones interpersonales; el presente absoluto-crearán la serie de acontecimientos y por tanto el conjunto de procesos causales y verosímiles.

102 Artaud, A., *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, 1999.

103 Szondi, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*, Ed. Cáscos Dykinson, 2011.



alguno de estos elementos desaparece total o parcialmente, pero se mantiene la dialéctica como elemento racional; pero, si esta relación interpersonal y “el aquí y el ahora” son los fundamentos del drama, en qué medida soporta la renuncia de la vida presente en pro del recuerdo del personaje o en pro de un suceso o una situación inefable. Efectivamente estas formas dramáticas en las que se produce alguna desviación con respecto a las características específicas de la acción clásica, no renuncian a la acción -sucesión de acontecimientos- ni al diálogo, pero si al “aquí y al ahora”, presentando espacios no definidos y un tiempo ucrónico que comportará diferencias formales y estructurales en la construcción dramática.

Sin embargo, y a pesar de esto, las desviaciones de estos movimientos de vanguardia no son nuevas, ya en siglos pasados podemos encontrarlas. Un recorrido por la historia del teatro plantea, como decíamos, la forma dramática por excelencia, pero antes del drama encontramos desviaciones en la Edad Media, en Shakespeare, o en el Barroco. Quizás unas de las rupturas más llamativas sean la epicidad de Brecht y la ruptura de lo racional (discursiva y situacional) del Teatro del Absurdo.

Nos interesan para establecer los preceptos clásicos que a nivel de acción y verosimilitud influyeron en nuestro Siglo de Oro, pues el estudio de la obra de *La Zaranda* implicará una relación con el auto sacramental y con la dramaturgia posdramática. De este modo nos centraremos en exponer algunos de los elementos más significativos del Barroco, y nos detendremos más específicamente en la acción del auto sacramental.

Para comenzar a tratar el tema de acción dramática tendremos en cuenta los preceptos aristotélicos de la *Poética*; además de *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, por ser ambas poéticas fundamentales y contrapuestas en las normas que exponen, y por ser el vértice imprescindible a la hora del estudio de la acción y la verosimilitud, y de la inacción y la inverosimilitud.

Aristóteles que sienta las bases de la tragedia expone en cuanto a su contenido y estructura externa, lo siguiente:

“Imitación de una acción grave y cumplida que posee cierta magnitud, con un lenguaje sazonado, con cada uno de sus medios separadamente en las partes, de individuos que actúan y no mediante una narración, que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de tales pasiones”<sup>104</sup>.

La importancia de estos planteamientos radica en el peso que han tenido y que siguen teniendo en la dramaturgia a la hora de componer textos teatrales. Del mismo modo, son imprescindibles para establecer en qué forma se dio una ruptura con respecto a dichos preceptos en la dramaturgia barroca.

Aristóteles plantea para la tragedia la *imitación de una acción seria*, pues es harto sabido que en su poética apenas trató los rasgos de la comedia. Esta separación expone ya uno de los puntos de ataque hacia el teatro del Barroco español, al establecer la mezcla tragicómica por adecuarse mejor al gusto del público, y por acercarse con mayor intensidad a la realidad del mismo.

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho:  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza<sup>105</sup>.

Del mismo modo, el término [acción] *completa* hace referencia, a una de las características inherentes del término acción, esto es, su movimiento interno: planteamiento -prótesis-, nudo -epítasis-; desenlace -catástrofe-. La dramaturgia Barroca respetará la unidad de acción independientemente de las distintas intrigas que platee; de este modo, encontraremos que será necesaria la resolución de una de estas líneas de intriga para que confluyan en un punto

104 Aristóteles, *Poética*, Ed. Tilde, 2002, p. 65.

105 Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*, vv. 174-180.

de integración que permita la resolución de la intriga principal. Sin embargo, en España no se venerará la unidad espacio-temporal a la que alude Aristóteles al referirse a la composición *de cierta extensión*; ya que precisamente se entienden estos cambios espacio-temporales como un elemento que favorecerá en determinadas composiciones la verosimilitud.

no hay que advertir que pase en el período  
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,  
porque ya le perdimos el respeto  
cuando mezclamos la sentencia trágica  
a la humildad de la bajeza cómica<sup>106</sup>;

Aristóteles también plantea en su poética uno de los elementos asociados a la dramática cuando propone la distinción sobre los medios de realización de la tragedias: *personajes que actúan y no [lo hacen] a lo largo de un relato* distinguiendo así la dramática de la épica; pero a su vez hace referencia al tipo de lenguaje *sazonado* y a su estructuración formal o diversas partes que la deben conformar cuando utiliza la expresión *empleado separadamente*.

Veremos como Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* dispondrá también un apartado dedicado a la elocución exponiendo la utilización del lenguaje, la métrica y las figuras retóricas que deberán ser utilizadas, pero de nuevo encontraremos diferencia con la estilización del lenguaje, de registro idéntico para todos los personajes en la tragedia (Aristóteles), y la adecuación que el teatro barroco establece no solamente a nivel de personajes sino también al ajuste del momento dramático.

Acomode los verso con prudencia  
a los sujetos de que va tratando:  
las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;

106 L. de Vega, op. cit., vv. 188-192.

las relaciones piden romances,  
aunque en octavas lucen en extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas<sup>107</sup>;

En el concepto de verosimilitud también insiste Lope, siendo este un punto discordante con respecto a la acción que encontramos en el auto sacramental, y por tanto el principal núcleo de ataque de los neoclásicos.

[Guárdese de] imposibles, porque es máxima  
que sólo ha de imitar lo verisímil;  
el lacayo no trate cosas altas  
ni diga los conceptos que hemos visto  
en algunas comedias extranjeras;  
y de ninguna suerte la figura  
se contradiga en lo que tiene dicho,  
quiero decir, se olvide, como en Sófocles  
se reprehende, no acordarse Edipo  
del haber muerto por su mano a Layo<sup>108</sup>.

Si Lope de Vega expone aquí el concepto de verosimilitud vemos como los autos se escapan a este concepto, la razón es clara: el auto sacramental plantea dogmas, con lo que debe renunciar a este precepto, pues el dogma solo existe como idea, por lo que no participa de una experiencia tangible. Sirva para ilustrar la renuncia a la verosimilitud el siguiente fragmento:

APOSTASÍA. Y de las formas sacras,  
¿es lícito que se empleen  
en personas que...?

107 L. de Vega, op. cit., vv. 305-310.

108 L. de Vega, op. cit., vv. 284-293.

ESPAÑA.                      No más.  
 Dios no puede comprenderse,  
 y es fuerza para nosotros  
 que a nuestro modo se deje  
 concebir en formas que  
 más su grandeza revelen:  
 todas son para explicarle  
 a su Deidad indecentes  
 igualmente. Pues si en troncos  
 permite que le veneren,  
 y a un leño que signifique  
 su Majestad le consiente,  
 ¿qué criatura hay más noble  
 que el hombre? ¿Qué humana especie  
 más le alude, ni quién más  
 le explicara reverente?  
 Pues es imagen de Dios  
 el hombre, sea el que fuere<sup>109</sup>.

La acción en el auto se escapa de todos los preceptos establecidos por la dramaturgia clásica; la negligencia la comete fundamentalmente el *asunto*, la idea, la tesis, que está basado en una abstracción, por lo que la materia argumental extraída de parábolas, pasajes bíblicos, historias míticas siempre serán utilizados con una única intención, explicar el misterio de la Eucaristía y de forma inherente deriva a la Redención humana. Debemos sumar también a esto que, por norma general, en el auto los personajes van a ser personificaciones de ideas, y en los casos en los que el *argumento* es mítico o histórico, los personajes, con el doble plano simbólico que magistralmente dominaba Calderón, serán provistos de algún elemento que los identifique con las virtudes y los vicios, el bien y el mal, la salvación y la perdición; pero a su vez, Calderón

109 Calderón, Loa para *El gran teatro del mundo*, Ed. Cátedra, 2005.

elegirá con bastante rigor el *argumento*, para que a cada elemento de la leyenda o la historia, corresponda con mucho rigor otro elemento religioso. Estos personajes tendrán un carácter más funcional, trascienden al personaje dotado de características psicológicas y se presentarán muy esquemáticos pero con funciones claras, esto hace que puedan ser agrupados de forma paradigmática en positivos – Fe, Pobreza– y negativos –Riqueza, Demonio–.

El tiempo que puede llegar a convertirse en una suspensión temporal y que se presenta como acrónico y de distancia ucrónica<sup>110</sup>, está directamente ligado con su espacialidad no proporcionando un espacio verosímil, pues transcenderá a esto proponiendo espacios que en su lectura alegórica remitan a un espacio psíquico, paraíso del alma y de la condición humana.

#### 4.4. La espacio-temporalidad

El espacio es un elemento determinante del texto dramático, ya que la representación siempre se realiza en un lugar donde físicamente están unos actores-personajes. Es, por tanto, un espacio acotado que los espectadores observan. A través de esta expectación, debemos señalar que el espacio es uno de los pocos elementos, quizá el único, que desempeña una función narrativa ya que a través de esa observación, visualización, el espectador conocerá las circunstancias ambientales de los personajes, el medio en el actúan, y a su vez, en muchas ocasiones, existirá una conexión temática del texto dramático vinculada a la espacialidad. Por tanto, espacio y acción están relacionados, de tal forma que podemos encontrar textos teatrales condicionados totalmente por el espacio.

La configuración del espacio para la representación tiene en cuenta las acotaciones propuestas por el autor dramático; así, como las acotaciones implícitas en el discurso de los personajes. El resultado es que el espacio escé-

---

110 García Barrientos, J. L., *Como se comenta una obra de teatro*, Ed. Síntesis, 2001, pág. 148.

nico queda configurado a través de la comunicación verbal (personajes) y no verbal (acotaciones).

Ubersfeld plantea el estudio de los ejes sintagmáticos y paradigmáticos<sup>111</sup> en su reflexión sobre espacio y lingüística. De especial interés nos parece, este breve apartado de la semióloga francesa, basado en el estudio de G. Genette de la espacialidad del lenguaje, en el que se asume el lenguaje en un eje horizontal (sintagmático) por la sucesión lineal del discurso; pero, a su vez, esta espacialización es la que permite que del eje sintagmático puedan sustituirse y/o reforzarse términos de dicho eje horizontal. Cuando se produce sustitución o refuerzo se hace a través de conjuntos paradigmáticos (eje vertical) que nos remitirán a un significado similar, pero enriquecido, ya que se adecua necesariamente al código escénico que necesita del movimiento, de la voz, de la gestualidad, de lo objetual, etcétera. Este eje paradigmático, denominado también como vertical o de apilamiento, es el que establece la diferencia entre la palabra escrita y la palabra hablada, representada. No es lo mismo leer un texto dramático, que ver su representación; es más, si lo actores subiesen al escenario y únicamente leyeran la obra, no la entenderíamos en su totalidad. Por tanto, en la representación cobra especial interés, el espacio, y todo lo objetual, que acumula la superposición de códigos no verbales y verbales que se dan en un mismo espacio-tiempo. El director de escena, organizará y creará nuevos paradigmas que se correspondan con la significación textual.

Pero hemos de pararnos un momento en un punto importante de la espacialidad, que de nuevo nos conecta con el discurso dramático. Es obvio, que el teatro tiene una serie de características discursivas que están condicionadas por el espacio y el tiempo. También que a nivel temporal, la duración de la representación a variado a lo largo de la historia del teatro por las convenciones de género y las convicciones sociales. De este modo, el teatro, o mejor dicho el dramaturgo, siempre ha tenido en cuenta la disposición espacio-temporal del lugar de representación. Este hecho relevante ha constituido el diálogo teatral como un discurso intenso, claro, conciso, y sobre todo plurisignifica-

111 Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, Cátedra, 1998, p. 113.

tivo. La condensación hace que el dramaturgo cree espacios virtuales, es lo que denominamos espacios latentes, que son presentados como contiguos a la escena, pero que el espectador por la intensidad de los acontecimientos que se producen en ellos podrá llegar a imaginar, pues a través de las escenas sucesivas tendrá conocimiento de dichos acontecimientos acaecidos en el espacio contiguo. A esto hay que sumar la explotación de los deícticos en el diálogo cuya función será la de crear ese espacio virtual. La inmaterialidad de este espacio pone en funcionamiento la entelequia del espectador, superando los límites de la escena y, por tanto, procurando un espacio de innumerables posibilidades.

Nos interesa mucho para exponer la espacio-temporalidad en los autos sacramentales esta aclaración entre espacio patente —el representado en las tablas— y espacio latente —espacio contiguo o virtual— pues este servirá como soporte para apoyar lo trascendental, lo que no podemos asir. Se juega, pues, con un espacio patente que se relaciona directamente con la materialidad real que el hombre conoce -sobre todo en los autos de *argumento* historial-, pero a su vez, con un espacio latente que es el alma, la conciencia, todo lo inefable. Ni que decir tiene, que todo el aparataje escénico referente al auto intenta hacer patente los espacios latentes, pues como buena dramaturgia del barroco muestra en escena los acontecimientos más importantes de la trama. Este hecho ha sido el causante de que la crítica siempre haya defendido una inexistencia espacial, por su abstracción, en los autos de Calderón ; así Kurt Spang<sup>112</sup> expone que el espacio en el auto no es real, sino psíquico, expresión de la ubicuidad humana y de las verdades eternas, centrándose exclusivamente en la creación del espacio calderoniano como alegoría y no teniendo en cuenta las referencias contextuales de muchos de sus autos y en particular de los historiales; M. P. Grillo, platea que la fábula es abstracta, que no constituye una intriga<sup>113</sup> y que, por tanto, está al servicio de la tesis que se quiere defender. En el apartado 1.3, *Elementos que conforman la estructura*, hablamos ya

112 Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Ed. síntesis, 1996, p. 145.

113 Grillo Torres, M<sup>a</sup> Paz, *Compendio de teoría teatral*, Ed. Biblioteca Nueva, 2004, p. 188.



de los autos historiales y mitográficos, basados en hechos reales y leyendas, que plantean un espacio diegético, con sobradas referencias espaciales en las Memorias de autoridades, es por ello, por lo que no compartimos la opinión de Grillo sobre esta inexistencia de intriga, sirva de ejemplo los historiales, donde la propia intriga está supeditada a la espacialidad. Arellano, a su vez, discrepa de estas afirmaciones planteando “una notable ... elaboración de espacios dramáticos”<sup>114</sup> y saca en claro que en la mayoría de los casos estas teorizaciones se basan en afirmaciones que personajes de los autos hacen en alusión a la alegoría, a la atemporalidad, y a la no concreción de lugar; sin embargo, autos como *El nuevo palacio del Retiro* ya nos dan una referencia espacial, por lo que achaca que el propio Calderón expusiera estos conceptos debido a la flexibilidad del auto con respecto a las unidades espacio-temporales, en los que el espacio puede ser múltiple y el tiempo fraccionado. Esta utilización flexible en la utilización tanto del espacio como del tiempo tiene como propósito la lectura a dos visos, pues aunque el espacio en el auto esté prefijado siempre remitirá a un segundo espacio místico que, a su vez, es apoyado por los espacios latentes. Por este motivo, Arellano clasifica en dos categorías la creación de espacios en el auto, denominando “espacios argumentales” a aquellos que son demandados por el *argumento* del texto, relación espacio-trama, y “espacios codificados” que tienen una conexión con la raigambre simbólica y exegetica.

El espacio dramático, hemos de aclarar, por muy mimético que se nos ofrezca, siempre presentará elementos que nos remitan a un conocimiento simbólico, es decir, que se planteará con una significación primaria y otra secundaria. Esto, que como exponemos es algo común, es explotado en el auto, y se nos presenta con una segunda significación, que remite siempre al dogma de la fe, conectando lo terrenal con un universo espiritual.

Por tanto, el espacio creado de manera verosímil siempre tendrá como basamento un plano más historial, argumental, que será complementado con una lectura a dos aguas, mostrándose la significación alegórica. Pero, ¿qué elementos hacen que sea posible esta doble lectura? En primer lugar la inser-

114 Arellano, I., op. cit., pág. 152.

ción a nivel espacial de elementos que conformen otros espacios que tejen una red codificada, elementos que provienen de las tradiciones exegeticas y que se exponen en escena por su clarividencia simbólica. Así, podemos encontrar elementos en la representación escénica de los cuatro elementos: fuego, tierra, mar y aire. Estos elementos ya conllevan una significación entre dos planos, uno que se erige y otro que disminuye, o cae. Aunque a priori se podrían contemplar ambos planos, el de elevar o ascender y el de bajar o caer como acciones que denotan movimiento, veremos cómo el espacio igualmente se configura teniéndolos en cuenta.

*Ha de ser el primer carro una montaña hermosamente pintada de plantas y flores (...) por donde saliendo una persona tenga espacio para representar en lo alto y bajada después para el tablado (...) La cruz y el niño han de subir por elevación*<sup>115</sup>.

En este fragmento vemos como los dos planos se encuentran claramente diferenciados, el de arriba y el de abajo. El primer elemento es la “montaña” que nos remite a lo elevado, pero a su vez Calderón insiste cuando continua “representar en lo alto”, para posteriormente hacer alusión a la bajada al tablado, al mundo terrenal<sup>116</sup>.

Esta disposición, ya de por sí codificada, enmarcará elementos de carácter simbólico, tales como el mar, la nave, el bosque, la montaña, el jardín, el cielo, el alcázar, el templo, el albergue o la cárcel que han quedado establecidos en la tradición judeo-cristiana. No obstante, hemos de referirnos a ellos como elementos que conforman el espacio, objetos o elementos prefigurativos en los que Calderón concentra información relativa tanto al *argumento* como

115 Calderón, “Memoria de las apariencias” *El primer refugio del hombre*, 1661.

116 Parker, también establece estos dos niveles, en su análisis de *La cisma de Inglaterra*, planteando la importancia del lugar en el que se desarrolla la acción y las distintas situaciones dramáticas así como la utilización de objetos. Véase De la metáfora al símbolo, Cap. II, *La imaginación y el arte de Calderón*, Ed. Cátedra, 1991.

al *asunto*. La elección de ellos, de estos objetos, muestra una simbiosis entre la estructura externa e interna del auto.

De este modo, pasaremos a hacer mención de estos elementos prefigurativos y su significación dentro de la exégesis bíblica y la patristica.

El mar y la nave son elementos que irán de la mano; por un lado, la nave es un elemento que engloba y representa a la iglesia, a la comunidad. Esta relación queda establecida no sólo a través de la imagen más conocida, el arca de Noé<sup>117</sup>, sino que encontramos dentro de la tradición más naves, como la de Pedro el pescador. De la misma manera, la liturgia de la Misa durante casi cuatrocientos años se celebró de espaldas al pueblo<sup>118</sup>, el motivo, que la Iglesia representaba la nave y, en este caso, era conducida por el sacerdote. El simbolismo del diluvio se utiliza en 1 P 3,20 donde el arca de Noé es considerada prototipo de la Iglesia, concebida como nave portadora de la vida botada sobre las aguas del tiempo. El mar sin embargo, representará el sufrimiento y las calamidades de la vida terrenal, mientras que el agua contenida en pila o barreño – se denominaba “mar de fundición o mar de bronce”<sup>119</sup>– significará la limpieza y la purificación, pero también podría ser un símbolo de las aguas del océano sometidas al poder de Dios (Gn 1,2).

La montaña y el jardín, dos nuevos elementos esta vez terrestres, también son utilizados por su valor simbólico en los autos de Calderón. Ambos, como afirma de nuevo Arellano, se relacionan en una oposición binaria<sup>120</sup> que

117 El término arca se aplica en su traducción del hebreo a dos nombres sin relación entre sí, por un lado el que hace alusión a la nave de tres pisos en que Noé, su familia y los animales se alojaron durante el diluvio. Esta leyenda de Gn 6-9 es semejante a la epopeya babilónica de Gilgamesh, de la que se especula que fue la fuente. La misma palabra hebrea se aplica a la cesta en que fue colocado Moisés niño. A esta arca hace referencia 1P 3, 20-21 en el contexto del bautismo cristiano, como elemento salvador de las aguas. En W. R.F. Browning, *Diccionario de la Biblia*, Ed. RBA, 2009.

118 En Institutio Generalis Missalis Romani (Instrucción General sobre el nuevo Misal Romano), publicada en 1969, que dice así: “Es preferible que el altar mayor se encuentre exento, y no pegado a la pared, de modo que se pueda rodear fácilmente y celebrar el servicio divino cara al pueblo (versus populum)” párrafo 262.

119 1 R 7, 23.

120 Arellano, I., op, cit., p. 164.

va más allá de la orografía (en su condición de elevación de la montaña frente al jardín) sino que trasciende a esto, pues se referenciará la vegetación de ambas con una significación de orden frente al desorden, la silvestre y caótica perteneciente a la montaña y la creada y organizada del jardín. Esto se refuerza si tenemos en cuenta que en Palestina hay dos cadenas de montañas, una a cada lado del río Jordán, que se extienden en dirección norte-sur, y las rutas este-oeste eran escasas y limitadas a los pocos pasos existentes. En el Antiguo Testamento, por tanto, las montañas dominan la historia de Israel y se mencionan en numerosos contextos en relación a batallas, emplazamientos militares, etc., donde reina el caos y el desorden y será el ámbito constitutivo en el auto para la ceguera, la pasión y la irracionalidad.

Sin embargo, la montaña esta dotada de una significación positiva por la importancia que algunos de sus picos tenían para el pueblo de Israel. Citamos el monte Sinaí, donde se promulgó la alianza entre Dios e Israel y donde se escribió la Ley, además del monte Sión considerado la morada de Dios. También para los hebreos, Dios era Dios de las montañas. En el Nuevo Testamento se retoma esta perspectiva de la montaña y sobre todo en Mt 5-7 la encontramos de nuevo, donde Jesús pronuncia el sermón de la montaña. Este nuevo significado se plantea en su visión orográfica, es el punto de unión entre el cielo y la tierra.

El jardín, por otro lado, se asocia con el tiempo de la primitiva bienaventuranza y también con el destino de los justos en el mundo futuro, con el Paraíso. Los elementos que podemos encontrar en el jardín tendrán un correlación con los descritos en el Génesis en alusión al paraíso, como el árbol de la vida, la fuente de la gracia, etc. Al igual que con el espacio de la montaña, citado anteriormente, podemos encontrarnos el jardín con una connotación negativa, proyectándose entonces un jardín cuya misión será a través de la ostentación dejar traslucir un mundo de tentaciones.

Otros espacios que tienen mayor dificultad para ser representados son aquellos que el hombre desconoce, espacios indescriptibles, inefables. Nos referimos al cielo y al infierno, que con direcciones contrarias vuelve a plantearnos los dos planos antes referidos, el ascendente y el descendente. Para

el infierno, el recurso más utilizado es el peñasco que ofrece la posibilidad de abrirse para dar paso a la gruta, tan utilizada por Calderón. Un recurso más simple es el escotillón, por donde desaparecen los personajes condenados que unido a efectos de humo y llamas creaban gran espectacularidad. Para el espacio divino opuesto al de la perdición se utilizarán recursos como la recreación del palacio o alcázar, el templo y la nube. El palacio ofrece, como prácticamente todos los elementos del auto, dos sentidos; por un lado, el marco perfecto para enmarcar lo historial del *argumento*, y por otro, representa alegóricamente la casa del Señor, del mismo modo cuando el palacio se convierte en alcázar se explota el motivo del baluarte de la iglesia frente al mal.

La posada y la cárcel, ofrecen imágenes tradicionales pues en su forma alegórica remiten a un significado más trascendental, como es el mesón del mundo o la cárcel del mundo. La posada conllevará connotaciones negativas como la tentación, la suntuosidad, la vanidad, etc., y además está directamente relacionada con el motivo del viaje que simboliza la vida terrenal. Este viaje, nos traslada a su vez a un espacio mencionado por Arellano, el *bivium*, los dos caminos ante los cuales el hombre debe decidir<sup>121</sup>, uno el angosto que llevará por el camino de la virtud; otro, el ancho, el que conlleva al vicio terrenal. El camino elegido por el hombre llevará a las distintas posadas, hasta llegar a la última e inexcusable, la posada de la muerte donde se habrá de rendir cuentas del peregrinaje de la vida.

La cárcel en su representación escénica se materializa con la utilización de una reja, pero a pesar de la simpleza, lo argumental y el propio *asunto* del auto, hacen de este espacio un lugar para la reflexión, pues estos encarcelados están a la espera de la redención. La idea sobre la ley tiene que ver o está influenciada por San Agustín que sostiene la existencia de tres tipos de leyes: Ley Natural, Ley Escrita y Ley de la Gracia. La Ley Natural se plantea como connatural al hombre desde su creación hasta el pecado original, tras la cual surge la violencia y la injusticia, desapareciendo casi por completo la Ley Natural. De este modo, la Ley Escrita es castigo y remedio del Creador; remedio

121 Mateo, 7 13-14.

para el estado de injusticia y desorden en que vive el hombre una vez perdida la inocencia y castigo por la desobediencia del pecado, según San Agustín.

Calderón, fundamentalmente en los autos sacramentales, se basa en esta misma división agustiniana, sobre todo en la de Dios con el hombre, por lo que esta cárcel volverá a remitirnos a un significado más trascendental que terrenal.

Al igual que la espacialidad en la representación expone un espacio diegético y un espacio real, la caja escénica –según las convenciones de la época, claro está–, el tiempo dramático plantea igualmente un tiempo argumental, el representado en escena, y un tiempo real, el vivido por los actores y los espectadores. García Barrientos, plantea una tercera temporalidad, que es aplicable tanto a la dramaturgia como a la representación, este es, el tiempo dramático por el que se entienden “los procedimientos artísticos que permiten representar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico”<sup>122</sup> para ello tanto dramaturgo como director emplean una serie de recursos que proporcionan distintos grados de representación del tiempo dramático, que citando de nuevo a G. Barrientos, distingue en tiempo patente, el representado y/o desarrollado escrituralmente en la escena; tiempo ausente, tiempo narrado por alguno de los personajes; y por último, tiempo latente, directamente ligado con un espacio virtual; Barrientos define como una espacio-temporalidad que se escamotea al espectador, y Ubersfeld, habla de ellos como “lagunas o vacíos temporales”<sup>123</sup> que debe reconstruir el espectador.

Queda claro que el condicionante espacio temporal del teatro propone recursos y grados temporales que permiten dilatar el tiempo a determinadas dramaturgias que se escapan de la dramaturgia clásica, de la unidad temporal, en definitiva de la racionalidad lineal de una historia.

122 García Barrientos, *Drama y tiempo*, Ed. CSIC, 1991, p. 154.

123 Ubersfeld, A., op. cit., p. p. 148-49.

Expondremos aquí algunos de los aspectos más relevantes definidos por García Barrientos, pues es el autor que a día de hoy ofrece un estudio detallado del mismo, y a su vez propone una metodología sistemática para su estudio<sup>124</sup>.

G. Barrientos establece que la escena es la base de la estructura temporal, pues en ella el tiempo es continuo y se asiste a una sucesión de presentes, por tanto, esta continuidad dependerá de la “secuencia de escenas temporales” y de los nexos temporales que las unen o las separan, estos nexos, podrán tener contenido diegético o no, es lo que denominamos como nexo vacío o lleno, pero que en definitiva delimita la escena.

De este modo Barrientos cataloga como nexo, las elipsis temporales, los resúmenes temporales, las regresiones, así como las suspensiones. Los recursos más utilizados en la dramaturgia Barroca son las suspensiones temporales por ser este un recurso que contempla la representación de un contenido perteneciente a otro nivel, ya tenga un carácter distractivo o reflexivo a través de la narración; y los resúmenes temporales, imprescindibles estos, si tenemos en cuenta que la movilidad espacial de los personajes del auto sacramental soliciaban emplear un tiempo escénico menor para una acción o un desplazamiento espacial que diegéticamente supondría un tiempo mayor. Elipsis y regresiones quedarían fuera de esta dramaturgia Barroca, pues corresponde al tipo de teatro en que los momentos decisivos o más importantes del *argumento* son mostrados en escena en la mayoría de los casos.

Este acercamiento a la espacio temporalidad pone de manifiesto la importancia espacial y, por tanto, escenográfica que se le daba a este elemento en el auto, siendo, no obstante, la temporalidad un recurso meramente funcional, sin más trascendencia que su propia ruptura como estamento clásico del que nuestra dramaturgia prescindió de manera consciente e intencionada, pues el dar primacía a la multiplicidad espacial conllevaba una ruptura de la continuidad temporal.

---

124 Véase para una mayor profundización sobre el método de análisis títulos como *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, y la anteriormente citada *Cómo se comenta una obra de teatro*.

#### 4.5. El personaje alegórico

El personaje ha estado ligado a la historia del teatro desde sus orígenes griegos; aunque no siempre la concepción y acepción del personaje ha tenido el mismo significado, éstas han sido interiorizadas y han ido adaptándose a los distintos comportamientos culturales y sociales; se ha modificado su entorno en la representación, su importancia dentro del conjunto, la forma de interpretarlo e incluso su entidad en la relación actor-personaje, etc.

En la antigua Grecia el término personaje significaba “máscara” y distinguía claramente al actor, como mero ejecutor, por un lado; y al personaje en un doble plano, el literario y el escénico, por otro.

El personaje máscara, alegórico y religioso representa la evolución de una nueva sociedad en la que se produce un cambio de valores y de creencias: es el paso de una sociedad politeísta a una monoteísta.

En la Edad Media, la vida del hombre se concibe desde una perspectiva agustiniana basada en la trascendencia para la que el mundo se presenta como un lugar de tránsito, de representación, cobrando importancia los oficios religiosos y en estos, como un anticipo del teatro religioso, los gestos, las palabras, la luz, la música o el canto.

Se percibe ya aquí al personaje religioso y alegórico que a través de la Liturgia presenta y representa el acto de redención del hombre ante su héroe, Cristo.

Desde luego esta es la excepción del teatro occidental ya que posteriormente en la evolución del personaje se instaurará de manera progresiva un empeño por la identificación. Esta evolución empieza a dibujarse con la aparición del individualismo burgués alcanzado con Diderot que relaja el tono de la tragedia clásica y busca un carácter íntimo pues su intención es crear un ilusionismo completo.

Las ideas básicas de Aristóteles son recuperadas en los planteamientos de Diderot, como sucede en el espíritu de la totalidad de los preceptistas franceses. En su *Paradoja del comediante* (1773) toma como punto de partida de sus teorías el propio arte del actor haciendo una identificación entre persona-



je-actor, reflexionando sobre la actividad actoral con la intención de intelectualizar el hecho artístico, otorgando un papel protagonista al razonamiento, al estudio y a la técnica. Aborda Diderot, siendo uno de los primeros autores en hacerlo, el hecho teatral más allá de su vertiente literaria fijando las líneas directrices para su representación. Lessing tomará a Diderot como referencia en su *Dramaturgia de Hamburgo*.

El movimiento naturalista plantea una identificación total del personaje-actor ya no se trata únicamente de reflejar o imitar un carácter, en el binomio acción-carácter, este último primará por encima de todo. La importancia que el naturalismo da a los conflictos internos de los personajes hace que lo anecdótico se diluya.

Como vemos, el proceso evolutivo del personaje pasa por un actor que de manera consciente sabe que es el mero ejecutante, al actor que encarna el personaje. Por ello, es importante establecer que la forma en la que se construyen los personajes está directamente ligado con el contexto en el que estos son creados.

Alonso de Santos<sup>125</sup> recoge cuatro corrientes en la controversia sobre los distintos valores y sentido del personaje. De una parte, encontramos la corriente en la que cobra importancia los acontecimientos ya que tienen primacía sobre los personajes, frente a la que hace valer al personaje sobre los acontecimientos. Otra corriente es la que establece a los personajes como representantes de clases sociales, signos, o de conducta; y por último, la corriente más contemporánea en la que el personaje-actor y la acción son complementarios, la visión estructuralista de esta última corriente diferencia el nivel profundo del personaje (su fuerza como actante dentro del drama) y el nivel superficial que caracteriza al personaje.

De este modo, determinados movimientos y corrientes establecerán una disociación entre actor-personaje, y/o personajes no miméticos. La disolución del personaje en formas, ideas, sentimientos, etc., regresará con el movimiento simbolista, cuyos personajes –de forma genérica– se mueven como fuerzas

125 Alonso de Santos, J. L. *La escritura dramática*, Ed.Castalia, 1999, p.p. 194-1996.

actanciales; se fragmentará con el expresionismo, donde existe una representación social por parte del personaje, y se duplicará con niveles distintos de realidad en el surrealismo.

¿Significa esto que, el hecho de que el tratamiento de los personajes no tenga como premisa la mimesis o que la identificación actor-personaje no se contemple, estemos ante un teatro anti-ilusionista?

Creemos que el tratamiento del personaje no determina la ilusión teatral, ya que ésta, que a priori se entiende cuando se toma por real y verdadero lo que es ficción, implica el reconocimiento no únicamente de lo psicológico sino también de lo ideológico, lo filosófico y lo emocional.

La creación de personajes que se alejan de la caracterización psicológica, independientemente de las corrientes expuestas y la funcionalidad de los personajes, no menoscaba la ilusión teatral.

Huelga decir, que el espectador es fundamental en esta relación, puesto que acepta o no determinadas convenciones teatrales. El grado de aceptación de las mismas es directamente proporcional con la satisfacción y el disfrute. La descodificación de las convenciones teatrales propone un espectador activo ante el hecho teatral.

El personaje alegórico que el Diccionario del Teatro de P. Pavis define como “personificación de un principio o de una idea abstracta que, en el teatro, es realizada por un personaje dotado de atributos y de propiedades bien definidos —la guadaña para la Muerte, por ejemplo—”<sup>126</sup>, conlleva un valor del personaje que encarna un rol social, una conducta, unos sentimientos. El personaje alegórico no se presenta como un personaje individual, aislado, sino que su razón de ser es la disjunción y/o coordinación con otros personajes de su mismo nivel de abstracción iguales y/o opuestos a él: *el Bien/el Mal*, *la Duda/la Fe*, en confrontación y *la esperanza/la fe* en conjunción.

Las relaciones de los personajes nos acercan a la realidad de los mismos, es decir, como éstos se van cargando sucesiva y progresivamente de sentido —que por otra parte, constituye el aspecto acumulativo del texto—. El

---

<sup>126</sup> Pavis, P., op., cit., p. 243.

personaje habrá ido acumulando marcas y motivos, como resultado de una progresiva transformación, en la que habrán influido sus oposiciones con los otros personajes del relato. Sin embargo, el personaje alegórico en su nivel de representación profunda –nivel de la intencionalidad, de la dirección y de la *búsqueda del sentido*– se mantiene en un esquema o modelo organizador que tiene por finalidad la mostración de la caída y el arrepentimiento del hombre ante las fuerzas de mal.

En este sentido los personajes alegóricos funciona como fuerzas actanciales que plantean relaciones de tres tipos:

*Relación de deseo* que liga al deseante (sujeto) y al/lo deseado (objeto). Así se constituye el eje fundamental de los enunciados elementales. Estos están dominados por modalidades “del querer”. A saber, personajes que se denominan por ser/estar; y personajes que se denominan por transformar.

*Relación de comunicación* que en el plano de un contrato vincula al dador o destinador y al destinatario a través de un sujeto y su objeto de valor. El destinador es el que hace querer al sujeto y el destinatario el que recibe el objeto y puede, a su vez, reconocer que el héroe ha cumplido bien su contrato.

*Relación de lucha* puede dificultar e impedir las relaciones de deseo y comunicación. La relación de lucha está dominada por la relación del poder y constituye un eje secundario, en el que se incluyen otros dos tipos de sujetos (el ayudante y el oponente), a quienes Greimas denomina “participantes auxiliares”.

Los personajes alegóricos sirvieron para escenificar los temas bíblicos, las vidas de los santos y sus milagros, ya que eran un vehículo de acercamiento a la doctrina. Es por ello que los personajes alegóricos funcionan en un doble plano signifiante, por un lado, el nivel profundo de su estructura narrativa los dota de una funcionalidad clara, pues su función actancial es visible y no oculta como podemos ver en otros tipos de estructuras teatrales; y por otro, su nivel superficial, tiene un alto contenido metafórico pues se utiliza tanto las metáforas y las analogías como nudos de encuentro entre la funcionalidad actancial del personaje y significación metafórica, es lo que se denomina como coherencia interna o isotopía.

Es por ello que como comentamos anteriormente los personajes del auto sacramental no se limitan a personificar estados, ideas, o valores sino que formará parte de un todo, de un entramado de correspondencias entre el asunto y el *argumento* del auto sacramental. Hemos de sumar a esto, que la personificación, a su vez quedaba reforzada con la representación, ya que el mundo de la imagen, de los emblemas, etc., era totalmente entendible en el público del siglo XVII. Por ello, durante la representación los signos y gestos simbólicos de los personajes-actores tendían más a la sugestión que a la explicación. Como en la tragedia griega el auto sacramental proviene del rito y de esas primeras manifestaciones en el templo —en el que “las ceremonias religiosas tenían un marcado carácter espectacular (...) en el que se introducen sermones con “apariencias”, en el que se utilizan teatralmente los altares”<sup>127</sup> y el personaje alegórico se muestra ante los fieles pero a su vez son representantes de estos mismos— pues existe conciencia de la ritualidad a través de la encarnación de los personajes que testimonian las Escrituras.

El teatro religioso, sin embargo, irá así derivando hacia un teatro profano, tanto por influencias de la comedia latina que se estudia en las Universidades, como de las farsas y mascaradas de los festejos populares y el mimo de los juglares: es aquí cuando además del personaje alegórico podemos hablar también de personaje arquetipo, ya que representa un paradigma de conducta ampliamente reiterado a lo largo de la historia de la humanidad: como la caída del hombre ante la tentación.

---

127 Díez Borque, J.L., en *Historia de los espectáculos en España*, Cap. “De los siglos de oro al siglo de las luces”, Ed. Castalia, 1999, p. 234.

#### 4.6. La Redención como *asunto* del Auto

“Cuando estábamos muertos por el pecado nos devolvió la vida por cristo”  
(Eph 2, 4-5)

En este apartado nos gustaría inicialmente exponer algunas de las características y nociones que contiene la doctrina de la redención para aproximar al lector al significado y relevancia del mismo dentro de la doctrina católica y su utilización, por tanto en un género, que confiere especial importancia a la parte dogmática, el auto sacramental.

Por ello, nos gustaría describir el término de forma clara, de esta manera la voz Redención es utilizada para describir la salvación del género humano, del mismo modo se utilizan otras expresiones para referirse a ella tales como expiación, reconciliación liberación, etc.

Asimismo, el cristianismo entiende por redención la liberación que Jesucristo hace del hombre tras la caída, restaurándolo a una situación sobrenatural con Dios y lanzando la promesa de un fin bienaventurado.

La Iglesia nació del misterio redentor y del mismo vive en toda su historia. “La religión cristina consiste propiamente en el misterio del Redentor que, uniendo en Él las dos naturalezas, humana y divina ha arrancado a los hombres de la corrupción del pecado para reconciliarlos con Dios en su persona divina<sup>128</sup>”.

Este pensamiento de Blaise Pascal sitúa exactamente el dogma de la Redención en la doctrina y experiencia católicas. Esta doctrina y esta experiencia tienden de manera constante, en su historia y en la actualidad, a concentrar la fe y la vida cristiana en torno a Cristo crucificado. La crucifixión de Cristo supone la salvación del género humano, fue, en definitiva, el precio pagado

128 Pascal, Blaise. *Pensamientos de Pascal sobre la religión*, En la Oficina de la V. de Blas Miedes, Zaragoza, 1740, p. 24

para el rescate de la humanidad<sup>129</sup>. El cristianismo entiende por Redención a la liberación que Jesucristo hace del hombre, arrancándole del pecado, y restaurándolo a una situación de unión sobrenatural con Dios y prometiéndole en el más allá un fin bienaventurado.

Pero para acercarnos más al concepto intentaremos hacer un breve recorrido por la historia del dogma de la redención.

Al hablar del término Redención pensamos en el cristianismo como religión que integra los misterios ésta; sin embargo, anteriormente y como base de la germinación cristiana, ya encontramos misterios antiguos en Egipto, Grecia, Frigia, etc., cuya base contempla el bien y el mal y la exposición de los sufrimientos humanos, en definitiva, la “necesidad de un Dios que participe del destino trágico del mundo<sup>130</sup>”. Esta existencia es la base para un acercamiento al hecho Redentor fuera del cristianismo y que conlleva ya reflejos del dogma cristiano.

Ciertamente, que la adoración de dioses en esta culturas planteaban una noción de salvación muy material, pero contemplaban ya la idea de pecado, ante un dios de un carácter vengador que necesariamente tenía que ser aplacado con ritos de expiación y purificación. Esta ritualidad, que en la mayoría de las veces, consistían en el derramamiento de sangre de una víctima expiatoria, es tomada por el cristianismo en la figura de Cristo y su Crucifixión.

Este hecho representa toda una novedad, pues hasta el momento en los ritos siempre se había contado con la expiación y la purificación a través de una persona intermediaria; sin embargo, en ninguna religión “de culto de misterio” existe la figura de un Dios muerto y resucitado en pro de una comunidad y de una vida eterna; es decir, de una humanidad que se encargó de perder una vida dichosa pecando al comienzo de la Historia: Adán y Eva y su expulsión

129 La palabra “redención” viene de “redemptio” que significa “re-compra, rescate”. Se usa esta expresión para indicar lo que Jesús hizo por la humanidad: redimió a los seres humanos de la esclavitud del pecado.

130 Berdiaev, N. A., *La destinación del hombre*, Ed. José Janés, Barcelona, 1947 p. 150-151.

del paraíso propician un pecado que será heredado por la humanidad y será el causante del sacrificio de Jesucristo.

El rito cristiano comporta, por tanto, sacrificio no expiatorio pues su base principal es el amor. El sacrificio directo y la entrega de Cristo para la salvación implica un amor del Padre que envía al Hijo para la salvación del hijo pecador.

Así, Dios con este acto pasa a ser el reparador de las miserias humanas, de la grandeza perdida. Cuando la humanidad entiende el sacrificio aspira a reunirse con su principio, en definitiva a divinizarse.

La Encarnación le recuerda el voto secreto de su ser dándole una respuesta, pero la cruz le recuerda que es un hijo pródigo y que antes de verse elevado a donde aspira, le es necesario levantarse de donde ha caído. De este modo, la Redención extingue y consume el esfuerzo inmenso y doloroso de reconquista que levanta al hombre pecador por encima de sí mismo. Es por esto por lo que el hombre culpable se libra del error y se une a Dios.

Hay varias expresiones que están ligadas a la Redención y que han sido concebidas a lo largo de la historia. Por un lado, tenemos, y siempre en relación al pecado, la que asevera que el pecado es una caída del hombre y tiene, por tanto, un valor antropocéntrico; y por otro, encontramos la que relaciona el pecado a través una injuria a Dios manifestando el valor teocéntrico. Sin embargo, ambas son solidarias y no separables, pues cualquiera induce a la caída, a la falta y a la necesidad de Redención.

La Redención como misterio de la cruz es el que racionalmente se encuentra envuelto en un halo en el que la fe se muestra como vehículo de comprensión.

Justamente el misterio de la cruz como sacrificio contrasta con los sacrificios anteriores, en los que la ritualidad sangrienta estaba siempre presente. El sacrificio del Cordero pascual constituye el centro de la piedad judía, pero como decíamos este derramamiento de sangre sacrificial pronto será sustituido por los elementos de expiación y amor (entre ellos podemos destacar los profetas Isaías, Oseas, Amos) y de la espera, de la gran venida, es decir, que el Antiguo Testamento basa su contenido en esa espera y, como expone Isaías,

cuando más tarde venga el salvador, será reconocible inmediatamente pues su retrato no anticipará su presencia pero aquellos por los que ha sufrido conseguirán ver su apariencia.

Justamente la preparación para la Redención la encontramos en el Antiguo Testamento, pues aquí queda expuesto como Dios realizó esta preparación eligiendo al pueblo de Israel y revelándose por medio de los patriarcas, por lo que podemos decir que todo el contenido del Antiguo Testamento es la preparación para la venida del Mesías. De este modo, Dios presenta, ya desde las primeras enseñanzas, un Redentor y manifiesta las características de este: será rey, sacerdote, siervo, hijo de David, nacerá de una Virgen, etc.

En el Nuevo Testamento el papel de el Salvador es la de abrir el reino de Dios, pero los hombre pecadores primeramente deberán proceder a su conversión interior, pues esta premisa se plantea como inexcusable. Jesús, por ende, los llamará a la fe y profesa a través de los Evangelios Sinópticos la enseñanza hacia los hombres de su propia persona como hijo de Dios, como Redentor a través de su muerte y su resurrección, por amor hacia su Padre y hacia los pecadores.

Algunas de las características que plantea la Redención, y que constituyen la idiosincrasia de la iglesia quedarán expuestas a continuación, ya que creemos que este acercamiento debe contemplarlas para su mejor comprensión:

La primera de ellas es que el hombre caído no puede redimirse por sí solo. Sólo la Gracia de Dios es la que hace que el hombre pueda pasar del pecado a la devoción.

Por tanto, es la obra redentora de Jesucristo la liberadora del pecado del hombre y no una fuerza individual ni un reconocimiento individual del error. Esta *anagnórisis* del hombre siempre tendrá un condicionamiento divino, el de la gracia <sup>131</sup>.

Como sentencia cierta encontramos también la característica de que el hecho Redentor es una decisión libre de Dios ante la miseria humana, así

---

131 “(...)de Gracia habéis sido salvados por la fe, y esto no os viene de vosotros, es don de Dios” (Ef 2, 8-9).



como que la Redención no existe fuera de Cristo, pues según decreto divino, el género humano ha sido redimido por el Hijo de Dios encarnado.

La Redención presenta también una característica futura, quiere esto decir escatológica, pues la liberación del hombre a través de la redención plantea un *ya* y un *todavía no*. Este hecho temporal de la Redención, plantea el problema del tiempo y la eternidad. San Agustín aborda el tema en las Confesiones (libros XI y XII), donde argumenta los tres tiempos, pasado, presente y futuro. Expone San Agustín, que puesto que Dios es el creador de todo a partir de la nada, también lo es del mismo tiempo, y seguidamente expone el concepto de tiempo como un pasado que es tal porque no existe ya, y que sólo es recuperable a través del recuerdo, y un futuro inexistente puesto que esta por llegar. Del mismo modo, al referirse al presente se expone como un tiempo que si se mantuviese y no se transformase en pasado, no habría tiempo, sino eternidad. Por lo que podemos deducir, que el final de la Historia conlleva el final del tiempo con sus tres fases para pasar a un tiempo eterno.

Una de las características más importantes del hecho Redentor y que encontramos desarrollado en el Nuevo Testamento a través de los Evangelios Sinópticos, es que la Redención alcanza a todos por igual, ya que Cristo murió por todos sin hacer distinciones, y por tanto cualquier hombre podrá acceder a ella cumpliendo la voluntad de Dios.

Las dos últimas características reseñables sobre la redención pueden ser resumidas en dos términos el de Liberación y el de Victoria. Liberación frente a la servidumbre del pecado que tiene a la humanidad esclavizada desde la falta de Adán. Esa liberación es un camino que conduce hacia la luz y libera de las sombras, y que, por tanto, se presenta como victoria sobre el mal y el pecado.

La redención como hemos explicado anteriormente tiene como punto capital el hecho de la crucifixión, nos gustaría ahondar en él pues éste cumple con el concepto sacrificial y como resultante de este hecho la humanidad podrá ser redimida.

La cruz como verdadero sacrificio, frente a otras corrientes cristianas que niegan el hecho sacrificial, entre ellas el Protestantismo, es la base del

catolicismo. Frente al concepto de la Cruz como un castigo simplemente penal, el catolicismo expone a Jesucristo entregando su vida a Dios Padre paga el precio para el eterno rescate de la humanidad. Esta concepción sacrificial mítica la encontramos en innumerables textos, pues ya en la antigua Grecia los héroes entregaban su vida en pro de su pueblo, Edipo salvando a Tebas.

La noción de sacrificio es una manifestación exterior del dominio de Dios sobre la persona y tiene carácter propiciatorio, pues ya implica expiar el error, pedir y conseguir el perdón. En el Calvario se cumplen todos los requisitos que debe tener el acto de sacrificial: ofrecimiento de una realidad sensible, Jesucristo; destrucción, muerte de Jesucristo para exponer el dominio de Dios y su adoración, y su propia elección, *Ministro legítimo*.

De este modo, a través del sacrificio consciente de Jesucristo, y de su vida con un marcado devenir salvífico, este último hecho resume y culmina a modo de paroxismo su finalidad en el mundo, redimir a todos a través de su propio cuerpo, pues sólo Cristo, persona divina podría a través de este acto de valor infinito, reparar una ofensa por otro lado infinita también.

La Redención subjetiva y de aplicación particular establece que ésta depende no únicamente del hecho sacrificial, sino también de su fe en ella y de su buen obrar. De hecho, las Sagradas Escrituras vinculan la salvación a la fe en Jesucristo y al cumplimiento de las enseñanzas de las mismas. Sin embargo, la doctrina de la Redención va más allá, pues, establece que la salvación también será accesible a aquellos que no conocen a Dios siempre que cumplan la Ley natural, esto es, a aquellos que hacen el bien, y creen en un Dios remunerador que implica tres verdades: creer en la existencia de Dios; creer en la existencia de un alma mortal; creer que después de esta vida hay premio o castigo según se haya obrado en la vida terrenal.

Todos los componentes de la Redención se materializan o sintetizan en la caída del hombre y su posterior elevación por la Gracia divina. Estos elementos que remiten al ascenso y al descenso serán representado en la Eucaristía como ceremonia que conmemora la vida y la muerte de Jesucristo en pro de la humanidad. Por tanto, el auto sacramental como hemos expuesto anteriormen-

te se valdrá de toda la doctrina católica para sus “argumentos” y esto le servirá de apoyo para ensalzar el fin último de la doctrina, el perdón de la comunidad.

Asimismo, la doctrina católica y, por tanto, el auto sacramental estará condicionado por una visión del devenir histórico fundamentalmente cristiano: la historia tiene un sentido trascendental. Ya sea desde una visión cristológica que se centra en la salvación del hombre; o desde una cósmica que incluye la universalidad, el concepto de la Historia cristiana es positivo y optimista además de lineal. Por tanto, el auto sacramental se servirá de esta idea fundamental utilizando sus distintas variantes para la construcción argumental de sus obras.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## 5. EL AUTO SACRAMENTAL REPRESENTADO. LA FIESTA DEL CORPUS

Hemos visto cómo una de las principales características del auto sacramental es su conexión con el *asunto* religioso y dogmático; cómo el auto dramatiza la redención desde distintas perspectivas: la exegética, la patristica, hagiográfica, etc.; y cómo, en definitiva, el género plantea cada uno de sus elementos, ya sean estructurales o de contenido, como fin para mostrar las preocupaciones del hombre en torno a la religión. Otra característica de este género, que nos ocupa ahora, es la espectacularidad y su representación en la calle con motivo de la festividad del Corpus Christi. La representación, se proyecta como elemento esencial del género; fe de ello dan las Memorias de apariencias calderonianas que han llegado hasta nosotros<sup>132</sup>, de las que se desprende la importancia que, sobre todo en la última etapa del auto, Calderón da a este elemento, revelando, además, que texto y representación estaban concebidos como partes de un todo. Nos interesa que el lector se aproxime, por tanto, a este elemento, la representación, para que el acercamiento a este género sea de alguna forma global. Ciertamente es, que la dificultad a este respecto es añadida, pues no hay apenas imágenes que puedan acercarnos a un referente más o menos certero de cómo se representaban los autos sacramentales, sin embargo haremos una aproximación, compendiando estudios de críticos e investigadores del género como Varey, Mckendrich, Bataillon y Shergold que nos aproximan a la festividad del Corpus y a la representación que del mismo modo ofrecen un acercamiento a lo que socialmente suponía dicha fiesta en su evolución desde el siglo XVI al XVII.

La celebración del Corpus Christi como festividad surge o es impulsada por el Papa Urbano IV que establece en 1264 la celebración de la fiesta del Corpus en su bula *Transiturus*, en la que se afirmaba que la eucaristía además de ser celebrada todos los días debía tener un día al año en la que se le rindiese

132 Para un acercamiento a estas *Memorias de apariencias* pueden consultarse en la web Cervantes virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/memorias-de-apariencias--0/htmls/> Se conservan las *Memorias de apariencias* posteriores a 1660.

homenaje. Su temprana muerte provocará una detención en el desarrollo de esta fiesta, que sin embargo impulsarán papas sucesivos, como Clemente V y Juan XXII, el cual instituye además en 1317 las procesiones del Sacramento que contenían un componente escénico, “probablemente bajo la forma de numerosos cuadros con figuras disfrazadas y a menudo enmascaradas”<sup>133</sup>. Estas procesiones y su contenido teatral debieron afianzarse, pues se extendieron por Castilla desde el Levante y para el siglo XVI la importancia del drama en la celebración del Corpus era la misma en ambas localizaciones. Aunque, hemos de apuntar que inicialmente, los autos arcaicos se hacían dentro de las iglesias pero poco a poco fueron expulsados de éstas hacia el exterior. Según Varey<sup>134</sup>, sobre las representaciones en el exterior y las procesiones, el Concilio de Trento pudo impulsar y favorecer dichas procesiones religiosas y la celebración del Corpus teniendo en cuenta su raigambre.

Lo serio y lo grotesco, lo religioso y seglar, tenían cabida en la festividad del Corpus desde sus orígenes ya que, por un lado, se procesionaba la custodia y, por otro, se representaban obras breves sobre pequeños carros en desplazamiento que constituían un desfile tanto civil como religioso, pues la comitiva la componían músicos, pantomimas, la tarasca y representantes civiles y religiosos.

La evolución de la fiesta del Corpus, que en sus inicios sufrió la influencia levantina, derivó bajo unos elementos que le son propios a la zona de Castilla, dando lugar a la representación procesional y al auto sacramental tal como lo conocemos hoy día, esto es, con su explotación del *asunto* redentor alejándose, por tanto, de la influencia inicial de los misterios.

Desde el comienzo de la festividad del Corpus, como decíamos, se utilizaban estas carretas, en desplazamientos o en parada, que evolucionaron a los carros durante su periodo de gran desarrollo, allá por mediados del siglo XVI. Estos carros situados al principio dentro y posteriormente en la puerta

133 McKendrick. Melveena, *El teatro en España (1490-1700)* Ed. José J. de Olañeta, Editor. 1994, p. 254.

134 Op. cit., Varey “Los autos sacramentales en el día de hoy”.

de las iglesias o catedrales de donde salía y regresaba la procesión, eran tabladitos donde se representaban los autos. Lo que es claro, es que precisamente a mediados del siglo la fiesta y, por tanto, el auto se beneficiaron por un empuje institucional y como consecuencia de ello surgieron compañías profesionales dejando atrás los colectivos de aficionados y sacerdotes que iniciaron esta andadura.

Una vez estuvo la representación en la calle, la celebración de la fiesta religiosa y laica se representaban con la exposición de la Hostia y la Tarasca, especie de serpiente, que debía tener una dimensión considerable pues debajo se escondían los jóvenes que la desplazaban y movían asustando a los asistentes al desfile, estableciéndose una posible identificación de la serpiente con el mal<sup>135</sup>. Para la representación de los autos se utilizaba en esta época dos carros al que posteriormente se sumaron otros dos. Pero veamos en detalle una de las clasificaciones que se aproxima a la evolución del auto sacramental como elemento vital de la fiesta del Corpus.

J.E. Varey<sup>136</sup> principal crítico y estudioso de la puesta en escena del auto sacramental distingue tres etapas claramente diferenciadas durante los siglos anteriormente citados. Esta división o clasificación tendrá como condicionante el lugar de representación del auto y los acontecimientos que motivaron los cambios espaciales.

La primera, el auto en la plaza o en la calle y cuyo destinatario era el pueblo, la formaban tres carros dispuestos longitudinalmente. El del centro, el *carrillo*, era una plataforma sobre ruedas destinado a la actuación de los actores. Los carros de los extremos (*medios carros*), en su parte trasera, acogían

135 Varios autores aluden a la significación negativa de la figura de la Tarasca en la procesión del Corpus dando diversas explicaciones, unas testimoniales, como las de Deleito y Piñuela y otras deductivas. Ver Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, ed. Anaya, 1967, p. 45 o Deleito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Espasa-Calpe, 1963, p. 163, entre otros.

136 Varey, J.E., *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el siglo de oro*, ed. Castalia, 1987. Concretamente el capítulo tercero está dedicado al auto sacramental y toda la información que ofrece Varey está fundada en los contratos que han llegado hasta nuestros días, bien de contratación de autores como artesanos constructores de carros.

la arquitectura y la maquinaria requerida para los efectos demandados en la representación. La parte delantera estaba destinada a la interpretación de los actores, pues ésta exponía una balaustrada y un piso superior con balcón que era utilizado como área de representación también, además del tablado central. Estos carros solían tener un tamaño bastante grande y eran utilizados en ocasiones para trasladar el decorado.

La segunda clasificación es la etapa a la que alude Varey cuando refiere a las representaciones de autos en Madrid, y más concretamente a los problemas organizativos para la asistencia a la representación de los autos. Peleas y discordias referentes a la preferencia de los distintos colectivos para los que se representaba el auto, tales como representantes del Ayuntamiento, distintos Consejos de Estado, etc., hicieron que se tomaran decisiones a este respecto modificando el espacio de actuación. Varey expone “ el Rey ordena que se reúnan los Consejos para presenciar los autos. En 1635 y en 1636 (...) se construyó un teatro de madera en la plaza de San Salvador con un tablado (...) Alrededor de tres lados del tablado se construyeron aposentos para los distintos Consejos y en el otro lado, la parte de atrás del tablado, se arrimaron los dos carros necesarios para representar el auto sacramental”<sup>137</sup>. De este modo, se pasa de una representación en la plaza a una construcción que organizó el acomode de los distintos colectivos asistentes.

El tercer tipo de representación, lo distingue Varey, sin que implique ningún cambio en su modo representacional, pues únicamente alude a la asistencia privada de los miembros del Ayuntamiento y sus esposas al ensayo general de auto sacramental.

Otra gran aportación de Varey es su estudio de los contratos y documentos de la época sobre la representación y determinados acontecimientos históricos que se suceden a partir de 1646. En marzo de este mismo año, apunta Varey son suspendidas las representaciones de las comedias por motivos morales, aplicándose también la prohibición a los autos sacramentales; la muerte

137 *Ibíd.*, p. 341. Varey reproduce una lámina encontrada (lámina nº 5) del dibujo realizado del escenario que, sin duda alguna, ayuda a su visualización.



del Príncipe Baltasar Carlos (octubre) y su consiguiente luto, colaboró a que no hubiera ninguna representación el año citado. Únicamente se consiguió permiso para representar al año siguiente (1647), el seis de junio, unos días antes del Corpus, que ese año se celebraba el veinte de junio. La teoría que Varey y Shergold ofrecen con respecto a una novedad, cuanto menos llamativa, del aumento de carros en los autos de dos a cuatro, encuentra justificación en este breve periodo de tiempo; el que va desde la fecha del permiso solicitado y la de la representación en la fiesta del Corpus. Ambos críticos creen que ese fue el motivo de que ese año en vez de cuatro autos sólo se realizaran dos y que, por tanto, estos aprovecharon los carros sobrantes utilizando para cada representación cuatro carros, imponiéndose la moda después.

Pero además de este aumento en los medios carros, Wardropper<sup>138</sup> expone que estos acontecimientos sociales dieron lugar a que los corrales acogiesen los autos a falta de comedias. Un año después de la muerte de el príncipe Baltasar Carlos estos se representaron en los teatros desocupados. Sin embargo, este acontecimiento no hizo que los autos sacramentales no volvieran a retomarse ese mismo año para su representación en la festividad del Corpus Christi. La anécdota pone de manifiesto que la representación no sólo se limitó a la calle sin también a los teatros, a los corrales de comedias. Es Varey<sup>139</sup> de nuevo el que teoriza sobre la representación en los corrales, que sería de forma muy similar al del carro en su conjunto, pues el corral contaba con un tablado, que haría las veces de *carrillo*, con dos entradas laterales al fondo correspondientes a las salidas de los *medios carros* y, por supuesto, una planta superior el balcón del corral, empleada tanto para la representación como para los descubrimientos y apariencias necesarias.

Tras el período de luto, el matrimonio de Felipe IV y María de Austria suavizó el ambiente y la villa de Madrid recibió permiso para representar en

138 Wardropper, B.W., *Introducción al teatro religioso al siglo de Oro*, Ed. Anaya, 1967, p. 62.

139 “Los autos sacramentales en el día de hoy”, Varey, en *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. F. Pedraza, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha- Festival de Almagro, 1993, p. 25.

dos ocasiones ese año en los corrales. En 1651 los permisos se concedieron por un período de cuatro años, superándose así las restricciones de permisos a cuenta gotas de años anteriores. De este modo, el auto sacramental en su representación en la calle quedó fijado por un conjunto de elementos denominado *carro* -refiriéndose este término a todos los elementos necesarios para la representación del auto sacramental-; compuesto por los carros de los extremos a los que se conocía para evitar confusión como *medios carros* y al del centro *carrillo*, si era móvil, y *tablado fijo*, si era de estructura permanente. Es decir que la denominación *carro* englobaría a los *medios carros* ( dos o cuatro) y al *carrillo* o *tablado fijo*.

Los carros eran muy espectaculares, además de impresionantes por su altura y decoración. Esto produjo una especialización en los orfebres y la aparición de talleres donde los carros se construían, reparaban y alojaban, era la *Obrería*. Esta espectacularidad era procurada además por la maquinaria utilizada para sorprender al público. En definitiva, se componía de un sistema de montacargas y poleas que creaban apariciones y efectos pictóricos que remitián a pasajes o personajes bíblicos.

De este modo, se utilizaban estos sistemas para hacer serpientes y dragones articulados, para mover montañas y abrir nubes y rocas, para hacer aparecer personajes —el bofetón—<sup>140</sup>, o elementos como la *desvanadera*, que giraba decorados y hacía que apareciesen otros distintos, así como la elevación, sistema que permitía mostrar una escenografía oculta sobre la anterior.

Toda esta maquinaria utilizada para la representación, que como sabemos buscaba siempre la espectacularidad, se ocultaba en los carros que albergaba también a los actores, músicos, así como el vestuario y la utilería. Esto puede darnos una idea de las dimensiones espectaculares de dichos carros.

Los carros podían representar paradigmas opuestos, el bien y el mal, la duda y Fe, el *bibium*, lo terrenal y lo celestial. O también podía representar elementos menos abstractos y alegóricos, como una colina, una roca, un pa-

140 Bastidor colocado en algún lugar del decorado y que, al girar rápidamente sobre su eje vertical, hace desaparecer, sustituir o aparecer intérpretes u objetos.

lacio, un jardín, etc. En este caso era el discurso dramático de los personajes el que dotaba al espacio de un sentido metafórico. El auto podía plantear la utilización de los carros de uno en uno o en descubrimientos simultáneos que se sumaban a la apoteosis final argumental descubriendo el *asunto* redentor, explotando lo maravilloso y lo sublime como instrumento para hacer visible lo invisible.

En definitiva, texto y representación procuran una afectación emocional en las fuerzas en pugna que el auto sacramental expone cuyo basamento se centra en elevar o ascender y el de bajar o caer: la caída y redención del hombre.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

**Estudio de la producción dramática  
de Eusebio Calonge**



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## 6. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE EUSEBIO CALONGE, *LA ZARANDA*

### 6.1. El argumento y el asunto en los textos dramáticos

Haremos un repaso por la producción dramática de Eusebio Calonge con el fin de establecer en cada una de las obras seleccionadas para este estudio la distinción, principal hipótesis, entre *asunto* y *argumento* en dichos textos teatrales, en clara correspondencia con el auto sacramental. Con este recorrido pretendemos demostrar que el *asunto* como redención está presente en la mayoría de sus textos dramáticos así como la variedad de *argumentos*, pero también establecer la técnica alegórica como estructura compositiva de su dramaturgia. Hemos de matizar la exclusividad de la redención como *asunto*, es decir, en algunos de los textos dramáticos de Calonge no se alcanza una presencia explícita en la extensión dominante del texto, sino que en algunas ocasiones se concentra en un punto del mismo siendo lo más usual que se concentre en un momento de apoteosis. Sin embargo, siempre será observable la temática de la redención en motivos como la caída, y la representación de la misma a través de personajes bíblicos; y a su vez, también está represente el escepticismo y la duda frente a la esperanza y convicción de la vida eterna, porque disfrazado el discurso de los personajes de un contenido terreno la forma alegórica estará presente, exponiendo una pintura a dos visos que trasciende de la cotidianidad a lo divino.

Nos encontramos con personajes en constante búsqueda de la esperanza; unos, por una vida mejor emprenden un viaje sin retorno al fondo del mar; otros a los que la vida los empuja por el camino más duro pero miran a lo eterno; pero también lo terrenal y las vanidades mundanas nublarán el sentido y no dejarán resquicio en el trayecto vital de otros; personajes que nos mostrarán el final de su recorrido, plasmando muchos de ellos el fracaso de sus vidas, o el olvido de la sociedad ante sus vidas abnegadas al arte.

Hemos seleccionado para este estudio seis textos dramáticos de Eusebio Calonge; en esta aproximación inicial trataremos cinco de sus obras comen-

zando por *Obra Póstuma* (1995), *Cuando la vida eterna se acabe* (1997) que constituye el grueso de esta investigación y de la que realizaremos un análisis pormenorizado, *La puerta estrecha* (2000), *Ni sombra de lo que fuimos* (2002) y *Homenaje a los malditos* (2004). Fuera quedan *Perdonen la tristeza*, tratada en el apartado anterior aunque desde otra perspectiva; *Los que ríen los últimos* (2006) y *Futuros difuntos* (2008).

Estas últimas, aunque publicadas no están integradas en nuestros estudio, ya que creemos que una muestra analítica de seis obras con respecto a total de ocho publicadas es una proporción válida para demostrar que la técnica compositiva Barroca del auto sacramental está presente en ellas, al igual que el fin redentor de estos.

Del mismo modo, hemos de aclarar que las aproximaciones a dichas obras las hemos realizado desde una perspectiva dramática excluyendo la representación de las mismas, no por dar menos importancia a la representación sino porque esta acercamiento tiene la intención de vislumbrar alguno de los aspectos que nos servirán de base para demostrar la hipótesis planteada y acercarnos con mayor rigor y detalle a la obra que es el grueso de esta investigación *Cuando la vida eterna se acabe*, centrando en ésta el análisis de textual con aportaciones escénicas, de representación.

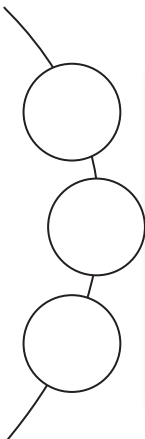
Una de las características comunes que plantean todos los textos dramáticos de Eusebio Calonge es la vida como una máscara, un sueño, un teatro, una ilusión... La lista podría ser infinita, pero siempre desencadenaría en la reflexión profunda que nuestro dramaturgo plantea sobre el sentido de la vida. Por ello, el análisis de sus obras, no tiene otra intención que acercar al lector a las distintas visiones ofrecidas por *La Zaranda*. Distintas visiones que reflejan los distintos posicionamientos del ser humano ante este desconcierto que es la vida. La compañía parte de la idea de vida como un sueño que acaba cuando despertamos y nos enfrenta al después. Ese después en el que dejamos de representar el papel que nos tocó jugar, en el que debemos afrontar el vacío o la eternidad.

Igualmente intentaremos establecer correspondencias con las estructuras que Ignacio Arellano establece en el auto sacramental como modo constitu-



tivo tanto de la composición como del sentido de la obra dramática, esto es, la construcción de los textos basados de macrotextos bíblicos argumentales que como ya hemos expuesto proporcionan un esquema argumental completo, macrotextos parciales que dan sentido a determinadas secuencias y las menciones y/o adaptaciones de microtextos, tales como frases, sentencias, salmos, etc.

### 6.1.1. *Obra póstuma*



Obra estrenada en el Teatro Instar de Nueva York, en junio de 1995, bajo la dirección de Paco de la Zaranda
<b>Reparto</b> Juan el Loco: Enrique Bustos Juan el Ciego: Gaspar Campuzano Juan el Viejo: Francisco Sánchez
Dramaturgo Eusebio Calonge. Editado por SGAE, Madrid, 1994.

*Obra póstuma* nos ofrece un breve prefacio “Modo de representar un naufragio” en el que E. Calonge expone alguna de las influencias que cree han sido las fuentes de las que ha partido para la creación del texto, además de los principales motivos que le movieron para la creación de la pieza. Expone así Calonge que obras como *La angustia* de Verlaine -epígrafe con el que cierra la obra-<sup>141</sup> o autores como Homero o Defoe pudieran ser los sedimentos de la misma y que “por primera vez partía de una hipótesis de trabajo sobre acontecimientos reales”<sup>142</sup>. Y es que *Obra póstuma* nos relata la historia de unos

141 “Mi alma está ya dispuesta a todos los naufragios, / semejante a un esquife, juguete de la mar”

142 E. Calonge, *Obra póstuma*, ed. SGAE, 1994, p. 49.

personajes, los tres juanes, que intentando buscar una vida mejor al cruzar el Estrecho encuentran su destino en el fondo del mar. El *argumento* de esta obra escrita en 1994, hoy, más de veinte años después, sigue de actualidad ya que no se limita a exponer un naufragio en una sucesión de acontecimientos causales sino que nos presenta a los personajes “envueltos en el verde sudario del mar”<sup>143</sup>. Wilson Escobar se refiere a ella, y plantea la similitud entre ésta y la pieza de Maeterlinck *Los ciegos* que junto con Verlaine cultivaron el simbolismo. Si el belga plateaba a través de sus textos una mostración de lo inefable, Calonge nos muestra al hombre frente a lo inexorable. Maeterlinck intenta representar a la muerte y Calonge al hombre frente a ella o al hombre en ella, en un estado escatológico. Aunque existen diferencias y similitudes entre ambos autores no podemos establecer aquí de manera pormenorizada todas y cada una de estas; pero, sí que nos gustaría exponer en un elemento que creemos vital, en tanto en cuanto, es marca de este texto, esto es, su brevedad. De todas las obras trabajadas en este estudio *Obra póstuma* se enmarca dentro del acto único que Peter Szondi definió como sección de un drama y que tradicionalmente tuvo un uso rupturista con respecto a la división tripartita del drama tanto externa como internamente. Los autores que se alejaban del drama realista veían en el acto único una herramienta muy capaz para mostrar situaciones dramáticas (entiéndase una única situación dramática) estáticas sin que éstas se continúen o se alternen con pasos dialécticos a nuevas situaciones<sup>144</sup>. Esto hace que, como en la producción dramática de M. Maeterlinck, podamos hablar aquí de drama estático<sup>145</sup>, pues argumentalmente *Obra póstuma* nos muestra a unos personajes muertos que expondrán el concepto de “destino”. Un destino ajeno a acontecimientos causales de lo cotidiano, pues su discurso estará centrado en poder recordar el pasado, en un afán y deseo de asirse a una vida perdida, y por otro lado, a un intento de asumir una realidad incomprensi-

143 Ibid., p. 49.

144 Ver P. Pavis, *Diccionario del teatro*, entrada situación dramática.

145 “El teatro de los simbolistas marcó un importante paso en el camino hacia el teatro posdramático con su estatismo anti-dramático y su tendencia a las formas monológicas” Op., cit., Hans Thies Lehmann p. 101.

ble, y de negar, cuando se tiene el atisbo, su propia realidad. Otros personajes, no perderán la fe en ser rescatados finalmente, Los tres juanes nos ofrecen un vaivén entre la esperanza,-entendida aquí como fe- como pensamiento idealista, y el olvido y la desesperanza, dentro de la corriente más materialista.

Pero, antes de continuar y para señalar este estado inicial de los personajes -estado escatológico- nos centraremos en la primera acotación que abre la obra para justificar lo argumentado anteriormente. Para ello analizaremos la organización textual de la misma interrogando al texto en una aproximación semiótica, en busca de respuestas temporales y espaciales que nos ayuden a una concreción.

*La memoria arrastra astillas, jirones, herrumbre de días, vidas que encallaron en la niebla del tiempo, nadando contra la corriente, incesantes arrastradas hacia el pasado.*

*(En algún recodo de nuestra existencia quedan los restos de algún oscuro naufragio).*

*Desde lejos llega el eco de una canción, una canción polvorienta. Desde muy lejos, ecos de cascado alborozo que comienza a gangosear.*

Desde el punto de vista temporal, algo que nos interesa sobremanera en este punto, el primer y tercer párrafo de la acotación se presentan intuitivamente como un conjunto de notaciones figurativas que remiten a un periodo temporalmente determinado /muerte/. Ello a pesar de que la denominación /muerte/ no aparece hasta la intervención de Juan el Ciego<sup>146</sup> :

Juan el Ciego. *(Se acerca a los pies de la camilla. Velando al ausente)*  
Quizá fuimos nosotros los que lo abandonamos a él. Quizás debiéramos estar hace tiempo como él, y no aquí corrompiéndonos de pie, día a día, sin descanso. Sin encontrar nuestra sepultura, sin un sitio en el caernos muertos. Al menos él ya tiene su sitio. Ta descansa en paz.

146 Calonge, op., cit., p. 58.

Y más tarde en la intervención de Juan el Loco<sup>147</sup> :

Juan el Loco. ¡Qué disparate! Ahí solo regresan los muertos. Yo llegaré hasta donde me propuse , me deben de estar buscando, deben de estar en camino.

Así pues, sólo retrospectivamente y mediante una retrolectura de la primera acotación, se le puede postular un basamento temporal, proyección de uno de los términos de oposición:

/Antes de la muerte/ vs /durante la muerte/ (recuerdo- memoria)

Esta oposición la podemos descomponer en dos categorías, una propiamente temporal:

(1) /Antes/ vs /durante/ vs /después/

y una categoría denominativa, que realiza un aperiodización de la temporalidad:

(2) /Vida/ vs /muerte/

Observamos, pues, que a pesar de que no aparezca la denominación / muerte/ si aparece en la acotación la denominación /vidas/: *vidas que encajaron en la niebla del tiempo* -el pasado-. Y es precisamente aquí, en este punto-oxímoron cuando se remite a un tercer concepto, un tercer tiempo. Dramatúrgicamente es un anticipo de la temporalidad del la pieza. Toda la obra materializará un tiempo escatológico, en un vaivén hacia un tiempo pretérito y la duda de si habrá uno futuro.

---

147 Calonge op., cit., p. 60

Así, el tiempo tematizado, será un tiempo pasado, un tiempo recordado. Aquí juega un papel fundamental la palabra /memoria/, memoria que arrastra días, y a los agentes de la acción hacia un pasado, hacia un *antes* que se hará *durante*.

La palabra /memoria/ sufre una atribución que funciona como isotopía. Estos son la /memoria/ que arrastra astillas (madera), jirones (tela desgarrada), herrumbre (óxido de hierro en contacto con humedad); esta atribución manifiesta contenidos fuertemente axiologizados que nos anticipan el naufragio de los personajes.

Por tanto, la definición del sujeto frásico /memoria/ queda reforzada con las definiciones axiológicas que se hacen de ella. Del mismo modo queda explicitado a través del predicado /arrastrar/ ya que el mero hecho de la acción de recordar, hace que la memoria desgarré jirones, arrastre astillas. Sin embargo la herrumbre queda directamente ligada al nado contra corriente.

El texto abarcado por la primera acotación queda delimitado por la conjugación de los términos seleccionados en las dos categorías, (1) y (2): /durante/, que es el tiempo en que se inscribe la representación, y /muerte/, que es la denominación semántica de este marco temporal, axiologizada por los valores que la obra comporta.

En el tercer párrafo de la acotación queda fijado de manera clara uno de los términos de oposición temporal /comienza/ que equivaldría a /durante/, durante la representación teatral que conlleva el aquí y el ahora. Por tanto, comienzan a hacerse presentes en escenas estos fantasmas del pasado a través de la metáfora /eco...de una canción polvorienta/.

Sin embargo, no podemos dejar pasar por alto el segundo párrafo de la acotación, en el que el dramaturgo se presenta en primera persona e interpela directamente al lector: “En algún recodo de nuestra existencia quedan...” Esta parte diferenciada del resto por encontrarse entre paréntesis, se corresponde con una acotación extradiegética, puesto que no aporta información sobre la trama sino que incide en la búsqueda, por parte del lector, de ese *oscuro naufragio* escondido en la memoria.

El análisis exhaustivo de esta primera acotación nos sirve para aproximarnos y establecer claramente el momento escatológico en el que se encuentran los personajes, de este modo será entendible el debate que entre ellos se produce sobre su destino una vez que empiezan a tener conciencia de su estado, pues en el discurso dramático de estos, que a nivel argumental plantea a unos personajes que creen ser náufragos e intentan por todos los medios ser rescatados de ese no lugar en el que se encuentran, dejan traslucir el *asunto* de la obra que, como no podía ser de otro modo, nos remite a un contenido más trascendental, a la concepción ritual de “destino”. Los personajes en su discurso plantean, como decíamos al principio, un debate, una lucha que podíamos establecer dentro de la teología escatológica.

San Agustín es el primero en plantear una teología de la Historia por una finalidad y no como un devenir sin sustancia, donde el todo pasa porque no pasa nada. Esto es sustituido por una finalidad que no es otra que la vuelta de Cristo. El sentido de la Historia ha sido ampliamente estudiado y discutido en un intento de descifrar los acontecimientos históricos y su sentido último. Por un lado, y centrándonos en los movimientos más relevantes y, también hemos de decir de manera superficial, el marxismo en su corriente inicial que nos es otra que el materialismo histórico, es decir, una visión de la Historia que se apartaba de toda concepción espiritualista, hacía descansar toda la dinámica de las relaciones humanas en bases estrictamente económicas y científicas, dando primacía y siendo el origen, según su concepción, de la materia sobre la conciencia y lo espiritual; mientras el idealismo mantiene que la conciencia precede a la materia y que la naturaleza fue engendrada por un principio espiritual. Estas dos corrientes plantean el problema cardinal de la filosofía a través de la historia y *Obra póstuma* no renuncia a lanzarnos la pregunta de nuevo.

Los elementos, que articulan y ayudan a desarrollar esta cuestión y a conectar *asunto* y *argumento* en la pieza, son la correlación con la parábola

del rico Epulón de Lucas<sup>148</sup> y el pasaje de Lázaro de Juan<sup>149</sup>, además de los paradigmas de conducta humano que cada personaje desempeñará.

Al igual que en el auto, la unión de estos elementos, definida ya por Parker como inseparables gracias a la técnica alegórica, está presente en *Obra Póstuma* como técnica dramática creando un doble plano simbólico. Como postulamos, el *asunto* de las obras aquí tratadas es una constante en la producción de E. Calonge: el *asunto* redentor. De este modo, la redención del hombre es planteada a través de alusiones directas y motivos anejos a ésta exponiendo una doble significación. En este caso es utilizado el motivo de la caída -expuesto a través del naufragio como metáfora de la muerte-, y también lo es del abandono de la fe y la esperanza de los personajes; pero a su vez, queda significado a nivel textual a través del *argumento* en acciones que podríamos denominar como cotidianas con las tres caídas de los personajes:

Juan el Ciego. ...y no nos dejes caer...

*Cae de la camilla*<sup>150</sup>.

...                      ...                      ...

Juan el Viejo. ¿Qué puente vas a cruzar ahora, di?

Juan el Ciego. (*Fuera de sí*) ¡Qué te calles? (*Se abalanza sobre el viejo, forcejean sobre la camilla, dan la sensación de dos naufragos que luchan desesperadamente contra las inclemencias de un mar embravecido*)

*Perdidos en tan desolados escollos. Resistiendo las inclemencias de tan largo aislamiento. Aquel que los recuerdos se entretuvieron en hacer más profundos.*

*Los únicos restos que pudieron rescatar de ese navío zozobrado que fue sus vidas, son estas amargas provisiones con las que surten sus memorias.*

148 Lc 16,20.

149 Jn 11,1.

150 Calonge, E. op., cit., p. 53.

*Apenas unos despedazados sueños que las inclemencias del tiempo van enmoheciendo.*

*Caen de la camilla, rodando. Se arrastran, extenuados*<sup>151</sup>.

... ..

Juan el Loco. ¿Y qué quieres que haga? ¿Qué puedo hacer? Lázaro, dime tú, ¿qué puedo hacer? ¡Qué me has hecho! (*Cae de rodillas a los pies de la camilla vacía. La golpea, luego parece orar*) ¿Qué puedo hacer sin ti ¡Tantas cosas que íbamos a emprender juntos! ¡Dejarme solo ahora! ¿Por qué me has abandonado? ¡Por qué me has abandonado!<sup>152</sup>.

El momento de escatología en la que se encuentran los personajes engloba o actúa como marco de otros elementos que proceden de la Sagrada Escritura y de la tradición, pero que estarán directamente relacionados con él, las correlaciones de Lázaro y el rico Epulón. Hemos que de exponer que esta escatología se corresponde con un paradigma catequético magistralmente reflejado en *Obra póstuma*, esto es, la escatología intermedia, estado transitorio entre la muerte y el estado definitivo de cada persona, en el que se procura la purificación de aquellos que mueren en la gracia de Dios, pero imperfectamente purificados. Este estado intermedio se concretiza en el *umbral* que representa una delimitación entre el *dentro* y el *fuera*, a través de imágenes como la puerta estrecha y el “puente” tan mencionado por Juan el ciego<sup>153</sup>.

A medida que van alcanzando la visión de Dios y la felicidad de la gloria, encontrarán la vida eterna, con el apoyo en el sufragio y las oraciones por parte de los que aún peregrinan en la tierra para estar preparados para la Parusía, momento considerado por la iglesia como el fin de la Historia. En la acotación que sigue podemos establecer una referencia clara de la escatología intermedia de los personajes:

151 Calonge, E. op., cit., p. 57.

152 Calonge, E. op., cit., p. 58.

153 Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Paidós, 2013, p. 132.



*Están solos, pero no sobre una isla o una balsa como un Robinsón o un náufrago, con la esperanza de la salvación o la visión del regreso, sino solos en medio de la historia, solos en medio de una multitud de seres desvencijados. Astillas de mástil quebrado contra las rocas. Solos, a la deriva, en la común memoria. Solos en medio de nosotros*<sup>154</sup>.

Solos en medio de la Historia, entre la esperanza o el abandono, nuestros personajes entran el Purgatorio sin tener muy clara cuál es su situación. Los tres juanes aportarán visiones muy distintas sobre la aceptación de la existencia de este estado; Juan el viejo será el más escéptico de los tres, Juan el loco con una mezcla de arrogancia pero sin perder nunca la esperanza, Juan el ciego el más cercano a la Bienaventuranza:

Juan el Loco. No hay ningún presente, lo que ahora transcurre es la nada, el vacío; tanto hacia delante como hacia detrás...

Juan el Ciego. Será hacia atrás, porque hacia adelante está la esperanza.

Juan el Viejo. ¿La esperanza de qué?

Juan el Ciego. De que las cosas sean de otra manera.

Juan el Viejo. Eso también quedó atrás...

Juan el Ciego. ¿Es posible?

Juan el Viejo. Seguro, diría yo<sup>155</sup>.

...      ...      ...

Juan el Loco. No, no me engaño. A mí sí que me buscan. A mí me conocen, no soy un acabado. Ya verás si vendrán.

La caracterización de los tres personajes, “loco”, “ciego” y “viejo”, por otra parte la encontramos en la tradición como signo de alejamiento del Se-

154 Calonge, E. op., cit., p. 53

155 Calonge, E., op. cit., p.p.53-54.

ñor<sup>156</sup> que justifica su estado transitorio en este estadio intermedio y la confusión a la que durante todo el texto asistiremos a través del discurso hasta la revelación final.

JUAN EL LOCO.- ¿Qué esperamos?

JUAN EL VIEJO.- Nada.

JUAN EL CIEGO.- Un milagro.

JUAN EL LOCO.- No aguanto más.

JUAN EL CIEGO.-Habrà que resignarse<sup>157</sup>.

El comienzo de la obra nos plantea una correlación con una de las parábolas más utilizadas por la iglesia en su aproximación a la escatología, esta es la parábola del rico Epulón y Lázaro<sup>158</sup>. En ella se nos cuenta como el rico Epulón llevó una vida terrena llena de comodidades sin apiadarse de Lázaro que comía las sobras y hasta los perros lamían sus heridas. Cuando ambos murieron Lázaro fue acogido en el seno del Señor, mientras que el rico Epulón se abrasaba en el infierno. La correspondencia es clara en el versículo 24: “Envía a Lázaro, a que moje la punta de su dedo en agua y venga a refrescar mi lengua, porque estoy sufriendo mucho entre estas llamas” y las palabras de Juan el loco al pedir agua y hacer referencia al “calor del infierno”:

Juan el Loco. ¡Lázaro! ¡Lázaro! ¡Eh! ¡Levántate...! Eh, ¡Lázaro, levántate! ¿Dónde estás metido? Alcánzame agua. ¿Dónde coño estás? ¡Eh! ¡Contéstame de una vez...! Tengo la boca como si hubiera tragado tierra. ¡Este calor del infierno! Tráete el agua... ¿Por qué no respondes...? ¿Dónde estás? ¿A dónde le habéis llevado? Lázaro, ¿qué te han hecho? ¿Qué le habéis hecho? ¿Qué me vais a hacer a mí? ¡Lázaro!

156 Dt 28,28, Zac 12, 4.

157 Calonge, E., op. cit., p. 55.

158 Lc 16,19.

Pero esta correspondencia no será la única, pues también nos remite al pasaje de Juan en el que Jesús obra el milagro y resucita a Lázaro. Esta correlación entre las palabras de Jesús “levántate y anda” y la mofa de Juan el Viejo, pone de manifiesto la funcionalidad de cada personaje, que como decíamos al comienzo se enfrentarán mostrándonos así los momentos de esperanza, fe y espera, frente a la desesperación, el olvido y el escepticismo:

JUAN EL LOCO.- ¡Silencio!

JUAN EL VIEJO.- ¿Es que vamos a despertar a Lázaro?

JUAN EL CIEGO.- (*Riendo entrecortadamente*) Ése debe tener el sueño pesado.

JUAN EL VIEJO.- Pesado como una losa, una losa de mármol con una fecha que no sabemos. Callémonos, no sea que se despierte.

JUAN EL CIEGO.- Y se levante y ande...

Este personaje, Lázaro, funciona en la obra como paradigma de la fe y de la creencia en la vida después de la muerte, llegando incluso a plantearse una correlación entre él y Dios. Las palabras de Juan el Loco, cuando le recrimina su abandono nos remite a las palabras de Cristo en la cruz a su padre y se establece un paralelismo entre ambos:

Juan el Loco. (...) ¿Qué puedo hacer sin ti ¡Tantas cosas que íbamos a emprender juntos! ¡Dejarme solo ahora! ¿Por qué me has abandonado? ¡Por qué me has abandonado!<sup>159</sup>.

Este paralelismo queda reforzado con las palabras de Juan el Ciego en las que empieza a tomar conciencia de las faltas y errores cometidos, en este caso, el abandono de Lázaro vuelve a ser un correlato con el abandono que sufrió Jesucristo, además de exponer una de las claves redentoras para alcanzar la vida eterna:

---

159 Calonge, E. op., cit., p. 58.

Juan el Ciego. (*Se acerca a los pies de la camilla. Velando al ausente*)  
Quizá fuimos nosotros los que lo abandonamos a él. Quizá debiéramos estar hace tiempo como él, y no aquí, corrompiéndonos de pie, día a día, sin descanso. Sin encontrar nuestra sepultura, sin un sitio en el que caernos muertos. Al menos él ya tiene su sitio. Ya descansa en paz.

El personaje ausente se convierte en uno de los puntos centrales pues como vemos tiene varios planos de representación. Por un lado, es signo del estadio escatológico (parábola de Lucas); por otro, resume la fe cristiana (pasaje de Juan) y finalmente Lázaro, que emprende el viaje motivado por sus ideas, funciona como metáfora de Jesucristo y sus ideas, pues que no perdió la esperanza y la fe en su pueblo dando su vida para redimir a la humanidad:

Juan el Loco. Reírse todo lo que queráis. Su vida no estuvo hecha de miserias, como las nuestras. Sus ilusiones fueron puras, él no huyó por miedo sino por esperanzas. Él no vino a llenar su estómago, a él lo trajeron aquí sus ideas.

Lo material y terrenal aparece en *Obra póstuma* en los intereses confrontados que movieron a los tres juanes a emprender el viaje y las de Lázaro: “Él no vino a llenar su estómago”; mientras ellos perdían su fe.

El final se precipita cuando Juan el Viejo finalmente les desvela su verdadero estado, y recuerda el naufragio que los arrojó al fondo del mar derrumbando todas sus esperanzas.

Juan el viejo.- ¡Al fin! Eso es. Muerto. Pero, ¿y tú? Mira a tu alrededor. Este depósito es cuanto nos queda. Aquí nos quedaremos hasta que se nos pudran los recuerdos y las esperanzas. Entonces, cuando ni siquiera nadie venga a reconocernos, nos harán desaparecer. Te das cuenta por fin. ¡Nosotros somos los muertos! Lázaro logró salvarse, salir a flote. Nosotros nos hundimos. Estamos muertos, ¿lo entiendes de una vez? ¡¡¡Muertos!!!

Nuevamente se vuelve a mencionar a Lázaro como metáfora de la salvación en sentido mundano a través de un doble plano el del “naufragio” argumental y el trascendental a través del “naufragio” de las almas. Si embargo, la esperanza en el avistamiento de una nueva costa cerrará la obra con una alternancia en la intervenciones de los personajes.

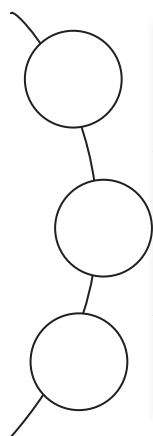
Juan el Ciego. ¡Hombre de poca fe! Habrá que seguir haciéndolo aun sin esperanzas. Quizá sin saberlo sigamos la travesía.

Juan el Viejo. (Irónico) Sí, hacia el paraíso...

Juan el Loco. Algún día avistaremos sus costas. Tienen que haber algún lugar para nosotros. No, no voy a perder la vista del horizonte.

*Desde muy lejos los cascados ecos de una canción se acercan.*

### 6.1.2. Cuando la vida eterna se acabe



Obra estrenada en el X Festival Tres Continentes, en el Teatro Municipal de la Villa de Agüimes el 14 de septiembre de 1997 bajo la dirección de Paco de la Zaranda

#### Reparto

La Catacatre: Francisco Sánchez

Mateo el Metralla: Gaspar Campuzano

Doña Zancajos: Enrique Bustos

Marcela Bebevientos: Fernando Hernández

Dramaturgo Eusebio Calonge. Editado en Hiru, Hondarribia, 1999.

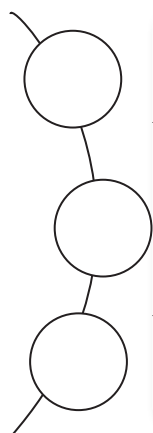
*Cuando la vida eterna se acabe*, quizá sea la obra más compleja estructuralmente, pues su basamento argumental queda diluido por la forma. De este modo, un argumento escaso, que relata la vida de Marcela Bebevientos, abandonada y escondida por su madre en un gallinero para ocultar la vergüenza de un embarazo deshonoroso, desencadena el internamiento de ésta en una especie de hospital de locos donde vuelve a ser abandonada, maltratada por su

repulsiva presencia; pero también alabada por unos personajes que únicamente buscan una salvación material. El estado mental de Marcela, sumado a su mísera vida, hacen presagiar el fin de la Historia.

Eusebio Calonge opta por plantear una estructura en varias secuencias. Una dramática y otra metadramática, onírica, en la que Marcela Bebevientos como maestra de ceremonias nos acercará a su pasado, expondrá su presente y profetizará el fin. Pero a su vez se establecerá un orden no jerárquico de los acontecimientos.

Sin extendernos más, remitimos al lector al apartado siete de este estudio, donde analizamos la obra en profundidad y desde distintos enfoques.

### 6.1.3. *La puerta estrecha*



Obra estrenada en el Duke Theater de Nueva York el 29 de junio de 2000, bajo la dirección de Paco de la Zaranda

#### Reparto

La Calaca: Carmen Sampalo  
El Jarabe: Francisco Sánchez  
La Pájara: Fernando Hernández  
La Chancla: Enrique Bustos  
D. Saturno: Gaspar Campuzano

Dramaturgo Eusebio Calonge. Editado en Hiru, Hondarribia, 2004.

El “mesón del mundo” se presenta como espacio que conecta con el contenido de *La puerta estrecha* en su significado alegórico. Como ya repasábamos con anterioridad en el apartado *La espacio-temporalidad en el auto*, el espacio es un elemento que se platea con una lectura a dos aguas, un sentido literal y otro sentido alegórico y que, muchas de las veces, éste condiciona o está directamente relacionado con el contenido del mismo. *La puerta estrecha* es buen ejemplo de esto, pues a nivel argumental nos presenta un lupanar por el que deambulan los personajes. Don Saturno que lo regenta y

cuya única preocupación es no levantar sospechas y recibir puntualmente el pago por el hospedaje; la Pájara, que dará cobijo, de manera interesada a la Calaca a su llegada introduciéndola en su oficio, que no es otro que el de la prostitución, pero que dado el estado de la Calaca ni siquiera podrá ejercer, pasando entonces a la mendicidad; por otro lado, la Calaca siempre tendrá el apoyo de el Jarabe, borrachín ciego, que la protege en la medida que puede, y la guiará en su último viaje; y por último, la Chancla sirvienta de la posada inmunda, que será la encargada de encontrar el cuerpo sin vida de la Calaca tras su Vía Crucis en la posada “del mundo”. Este lupanar estará lleno de significado pues se proyecta como la posada de los pecados, de los vicios del hombre en su devenir terrenal, pero que alegóricamente, en su significado más trascendental, nos conduce a la “última posada” en la que el hombre pernoctará, esto es, su última estación, tras la muerte, el purgatorio.

La casa, la hostería, la posada en la Biblia parece hacer referencia a la “construcción” de una casa, de una dinastía. Una “casa de Dios”<sup>160</sup> era un lugar de adoración, denominándose así a la comunidad cristina, “casa de Dios”. Pero este valor positivo se contrapone a uno negativo utilizando idéntico espacio, será el “mesón del mundo” antes mencionado que dará cobijo a la tentación y a todos los males terrenales. En los autos eran palacios contruidos sobre el viento, simbolizando así su fragilidad. La posada que nos ocupa remite, en cierto modo, a esa quebradiza construcción. Así se nos presenta en la primera acotación de la obra como una posada de “pinas” escaleras, a la vez que se hace referencia a su condición laberíntica a través de la metáfora utilizada, “Dédalo”. Este laberíntico y elevado espacio será recorrido una y otra vez por los personajes en su ir y venir:

*Dédalo de derrengadas y pinas escaleras. Algunas conducen a puertas astilladas, otras dan al vacío que presagia el solar o la escombrera*<sup>161</sup>.

160 Mc 2,26.

161 Calonge, Eusebio, *La puerta estrecha*, Ed. Hiru, 2004, p. 25.

Continuando la misma acotación, nos detenemos en el término “escaleras” que llevará a los personajes por dos caminos, unas que conducen a “puertas astilladas” otras al “vacío” que llevan a la “escombrera”<sup>162</sup> referencia directa al Monte Gólgota o Calvario que se encontraba por la parte de fuera de la segunda muralla de Jerusalén y que había servido de cantera.

Este laberíntico espacio expresa la vanidad de las ambiciones humanas y, como tal, está relacionado con el motivo del viaje, símbolo de la vida terrenal y la elección de las distintas sendas:

*Bajando por unas escaleras y subiendo por otras*<sup>163</sup>.

El peregrinar del hombre en el mundo lo refleja también tanto el título de esta obra *La puerta estrecha*<sup>164</sup> como al epígrafe que la abre: *La vida es una noche en una mala posada*<sup>165</sup>. De este modo, el evangelio de Mateo al hablar de la puerta angosta, señala las condiciones exigidas para entrar en el Reino de Dios, y este camino será costoso, pero procurará la vida eterna después de la muerte. La parábola de los dos caminos, del *bivium*, está presente en la obra y toma su representación en esas puertas que se abren y cierran y en los diferentes caminos por los que transitarán los personajes. Así, el epígrafe de Santa Teresa, consigna la pena del alma en ese desventurado hospedaje a la que fue lanzada por la mala elección del camino en vida. Del mismo modo nos gustaría reforzar el carácter supratemporal del espacio en *La puerta estrecha* con los *Emblemas morales* de Covarrubias y la figuración que este hace del “mesón del mundo” como última fonda de la que una vez que se entra ya no se puede salir (vv. 3-4).

162 Nos gustaría platear la definición que en su tercera acepción establece la RAE. Escombrera, ripio de la saca y labra de las piedras de una cantera.

163 Calonge, op .cit., p. 26.

164 Mt 7, 13-14.

165 Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, Dice cómo procurando siempre andar en amor y temor de Dios, iremos seguras entre tantas tentaciones, Cap. 40-9, Ed. Monte Carmelo, 2003.



*El último mesón de la jornada  
do vamos a parar es de la muerte,  
y de allí para acá no está hollada  
la senda ni del flaco ni del fuerte:  
habráse de salir de esta posada  
con la dichosa o desdichada suerte  
al celestial descanso y gozo eterno,  
o a las perpetuas penas del infierno*<sup>166</sup>.

Finalmente el apellido, *Officium Defunctorum*, que acompaña al título nos traslada al acto litúrgico de la misa de difuntos, réquiem final para alma de los que atraviesan esta purificación o situación transitoria de aquellos que mueren en la gracia de Dios, pero imperfectamente purificados por pecados veniales o por la pena de daño, pero que a medida que van alcanzando la visión de Dios y la felicidad de la gloria, encontrarán la vida eterna, con el apoyo en el sufragio y las oraciones por parte de los que aún peregrinan en la tierra. Título, apellido y epígrafe nos remiten a un espacio real, figurado y alegórico a un mismo tiempo, convirtiéndose así el espacio creado en el tropo fundamental de esta pieza dramática que de nuevo pone de relevancia el contenido redentor defendido por *La Zaranda*.

Esta importancia espacial se conecta con lo temporal. Estructuralmente la obra se encuentra dividida en cuatro actos, y al igual que en *Homenaje a los malditos*, la temporalidad de estos juega con un tiempo real o primario en el acto I y IV, y un tiempo, en este caso, memorial, pues los actos II y III funcionan como regresión en el conoceremos el transitar de nuestra protagonista, la Calaca, por el lupanar en una serie de escenas que funcionan como cuadros donde queda expuesto el calvario de la Calaca y el anhelo de la búsqueda de los sueños y de la luz eterna que finalmente encontrará.

La espacio-temporalidad de la obra nos plantea un recorrido argumental por las dificultades de la vida de nuestra protagonista, prostituta sin papeles

166 Covarrubias, S. *Emblemas morales*, Ed. Bravo Villasante, 1978, Emblema 25.

que ante la desesperación se refugia en un lupanar con la única esperanza puesta en sus recuerdos y sus sueños como único recurso de supervivencia. Estas dificultades pronto conectarán con un contenido -el *asunto* redentor- que se identificará con las estaciones más significativas del Vía Crucis de Jesucristo, desde la aprehensión hasta crucifixión en claro paralelismo con las dificultades del viaje terrenal.

Siguiendo el orden de los acontecimientos en su valor diegético comenzaremos por el primer acto, compuesto por seis escenas, y el cuarto, formado por tres. El primer acto nos presenta a tres de sus personajes la Chancla, la Pájara y Don Saturno, siendo esta primera, sirvienta del lupanar, la que aporrea la puerta del retrete creyendo que la Pájara, unas de sus prostitutas, se encuentra en el interior. Este escándalo, se utiliza como recurso para hacer presente a cada uno de los personajes.

*A una de esas puertas aporrea con bulla la Chancla, desaliñada sirvienta con pringue atávica de cacerolas y hornillos*<sup>167</sup>.

*Asoma su cabezón repeinado por el descansillo de la más alta de las escaleras Don Saturno, dando alfilerazos a un maniquí con amaneramiento de costurera.*

*Ojillos de hurón y encía caballuna sobre el bigote de bruja (...) Es la que por mal nombre llaman la Pájara. Vieja tunanta de las que merodean las esquinas (...)*<sup>168</sup>.

Llamativo es el empleo de dos elementos míticos en la obra que cobran importancia en el significado metafórico y alegórico. Por un lado, nos encontramos el personaje de Don Saturno, en clara alusión al personaje mítico y que nos traslada a su vez a Cronos, el dios que devoró a sus hijos, y en ocasiones,

<sup>167</sup> Calonge, E., op. cit., p. 25.

<sup>168</sup> Calonge, E., op. cit., p. 27.

“por un juego de palabras”, es relacionado con el tiempo<sup>169</sup>. El tiempo como enemigo de la vida terrenal, el tiempo destruyendo a los seres que él mismo creó queda representado en este personaje, que nos remite, a su vez, a la obra pictórica de Goya *Saturno devorando a un hijo*, si tenemos en cuenta la acotación siguiente:

*Sube pesadamente a atalayarse en su rellano Don Saturno. Allí abraza a su maniquí gimoteando en tono confesional (...) <sup>170</sup>.*

El término “atalayarse” nos conduce al plano superior en el que se mueve el personaje teatral y mítico, pues Don Saturno es quien regenta la posada y da cobijo a sus huéspedes, siempre y cuando reciba el beneficio del trabajo de sus inquilinos. Miedo y poder están presente en la configuración del personaje, ya que tiene el poder de retener en esa última posada a las almas mientras no sean purificadas; a su vez, el término “maniquí”, la imagen más potente, es la que remite al hijo, ya inerte, que en el cuadro de Goya es sujetado por Saturno.

Del mismo modo, el segundo elemento mítico se refiere a la muerte con el término mitológico “parca”, engloba a los tres personajes que habitan en la posada a la llegada de la Calaca y vuelve a consignarnos este espacio como los caminos del hombre.

*Silencio fascinado que impone la parca roto por un alarido <sup>171</sup>.*

Las parcas que al principio aparecen como divinidades del nacimiento, acaban siendo en Roma las diosas del Destino, asimiladas por completo, a las Moiras griegas. Son tres hermanas hilanderas, que presiden el nacimiento, el matrimonio y la muerte. De ahí que el texto plantee como símil la “llegada”

169 Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología*, Ed. Paidós, 2008, p. 121.

170 Calonge, E., op. cit., p. 43.

171 Calonge, E., op. cit., p. 31.

de la Calaca, el supuesto “matrimonio”, y la “muerte” de la protagonista en la posada regentada por Don Saturno, con la Chancla y la Pájara como esbirros de éste.

Tras este primer acto en que el asistimos al descubrimiento de la muerte de la Calaca, al robo de sus zapatos, y al plan de quemarla en el vertedero para que no descubra nadie su muerte y su irregularidad, sigue el acto II -el más extenso de la obra- que conforma junto con el tercero la regresión:

*Unos pasos anteceden a una sombra. Se le escapa con susto la polvera de entre las manos a Don Saturno. Al caer abajo expende una nubecilla que deja flotando un hálito sobre natural. Envuelve a la recién llegada (...) que viene lastrada con un maletón del que tira con el cansancio de un éxodo infinito (...) <sup>172</sup>.*

La característica principal y esencial de este segundo y tercer acto radica en el paralelismo que hace Calonge de la vida de la Calaca con la vida de Jesucristo, como un Vía Crucis, planteando estos dos actos como camino de meditación y reflexión ante la “pasión” de la Calaca en su camino al Calvario.

Así, la escena primera y segunda nos presenta la llegada de Calaca, extrajera y sin papeles, símil de Jesucristo exiliado y extranjero. El *huérfano*, la *viuda* y el *extranjero* son en el Antiguo Testamento ejemplos típicos de personas desprotegidas. La palabra *extranjero* designa concretamente a la persona que por cualquier motivo había tenido que abandonar su patria y residía como forastero entre los israelitas<sup>173</sup>. En el éxodo infinito la Calaca consigue llegar por unos de los caminos de la vida a la posada en la que cree encontrará sus sueños.

---

172 Calonge, E., op. cit., p. 50.

173 Amad, pues, al extranjero, porque también vosotros fuisteis extranjeros en Egipto (Dt 10-19).

La Calaca. La puerta estaba sólo entrecerrada y me dijeron que no espera en la calle que podía levantar sospechas, así que empujé y pasé (...)

Don Saturno. ¿Quién se dejó la puerta abierta? Aquí no gana uno para disgustos. Mira que lo tengo dicho, la puerta bien atrancada, que no entre cualquiera <sup>174</sup>.

.....

Don Saturno. ¿Traes papeles?

Las escenas tercera, cuarta y quinta nos ofrecen nuevas correspondencias con el calvario. De este modo, la sábana en la que es envuelta en la escena tercera cobrará importancia en la quinta, en la que las acotaciones que siguen remiten directamente a la turba que a empujones logra arrancar dicha túnica a Jesucristo en el monte Calvario antes de ser clavado en la cruz:

*Empujan a uno contra otro como a gallos en un reñidero.*

.....

*En uno de los empujones cae al suelo.*

.....

*Vienen a colocarla sobre la puerta que antes sirvió para bajar a la muerta y la suben por las escaleras.*

Además de estas referencias didascálicas en el discurso dramático de la Calaca se desprende el sentido sacrificial de las acciones del personaje y la sumisión al acatar todas las penalidades en pro de la unión con Dios y la salvación del resto de la humanidad. Su “venderá”, es en un plano profundo, es decir de contenido, un “sacrificar” su propio destino:

---

174 Ex 12,22 La sangre debe quedar en una palangana; tomad después un manojo de ramas de hisopo, mojadlo en la sangre y untad con ella todo el marco de la puerta de la casa. Ninguno de vosotros debe salir de su casa antes del amanecer.

La Calaca. (*Sujetada por la Pájara*) Ya he vendido mi cuerpo muchas veces, ahora si no sirve puedo venderles también mi destino...<sup>175</sup>

Las estaciones de la caída de Jesucristo están presentes igualmente en las escenas sexta y séptima (acto II) y primera del acto III. En ellas, nos encontramos con momentos de gran paralelismo con estaciones del Vía Crucis, en las Jesucristo incapaz de soportar el peso de la cruz que representan todos los pecados del mundo, cae. La Calaca sufre en estas dos escenas, de manera similar se establece esta correspondencia si atendemos a los siguientes fragmentos:

La Calaca. (...) enterrando la sangre que un día sentí hervir bajo mi sangre, el brote de vida caliente que como un manantial se abría en mí<sup>176</sup>.

El manantial o la fuente ha consignado tradicionalmente la vida eterna, la gracia divina, en el fragmento se expone claramente la añoranza del personaje de esos momentos en los que no existía la vacilación y la certidumbre era plena. Igualmente, como elemento simbólico capaz de atravesar los escollos del mundo y del mal, encontramos el motivo del barco, de la nave:

La Calaca. Dicen que antes llegaban hasta aquí los barcos. (...) Ahora sólo pasan a lo lejos, (...) Pasan y nunca llegan. Dejando sólo las ganas de irse con ellos a perderse detrás del horizonte (...)<sup>177</sup>.

De igual manera, la petición de piedad, se corresponde con la *Homilía antigua*, en la Liturgia de las Horas, *Oficio de lecturas del Sábado Santo*<sup>178</sup>.

175 Calonge, E., op. cit., p. 65.

176 Calonge, E., op. cit., p. 67.

177 Calonge, E., op. cit., p. 71.

178 “Contempla los salivazos de mi cara, que he soportado para devolverte tu primer aliento de vida; contempla los golpes de mis mejillas que he soportado para reformar de acuerdo con mi imagen tu imagen deformada”.

La Calaca. (*Balucea en una mueca que le retuerce la cara*) ¡Apíadate de los que estamos perdidos, de los que estamos pisoteados por la desesperación! Tú nos reconoces en nuestros destinos destrozados, en el miedo que nos paraliza por dentro. Apíadate...<sup>179</sup>.

En la última escena del tercer acto la Calaca en su Calvario agoniza, abandonando sus recuerdos y renunciando a sus sueños (futuro terrenal); y de forma análoga, su muerte se presenta como memorial y recuerdo de la muerte de Cristo -“con la memoria viva”- como redención a los habitantes del lupanar.

La Calaca. (*Arrastra las palabras*) Es la hora. Aún no se sabe qué color tendrá el cielo, si despejado o cargado de nubes... Es la hora de irse. Con cuanto menos peso mejor, ya abandoné los recuerdos, hora es que abandone los sueños... Mis ojos se quedarán abiertos<sup>180</sup>. Mis ojos abiertos y fríos como dos posos no volverán a cerrarse... Muerta al mundo con la memoria viva... Es la hora.

La referencia que realiza el personaje a morir con los ojos abiertos queda justificado en ese afán por encontrarse con Dios, por el rostro tantas veces ansiado. La Calaca expresa aquí su deseo de llegar a uno de los aspectos constitutivos de la bienaventuranza, que no es otro que la visión directa de Dios que muchos pasajes bíblicos del Nuevo Testamento contienen. Exponemos algunos. La primera carta a los Corintios, en su capítulo trece, versículo doce, plantea el verdadero conocimiento de Dios “Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido”. De igual modo, en la primera carta de San Juan su capítulo tercero hace referencia al conocimiento de la

179 Calonge, E., op. cit., p. 88.

180 “El señor te bendiga y te guarde; haga billar su rostro sobre ti y te sea propicio; el Señor te muestre su rostro y te conceda la paz” (NM 6, 24-25)

visión verdadera “somos hijos de Dios y todavía no se ha manifestado lo que seremos; sabemos que cuando se manifieste seremos semejantes a él, porque le veremos tal como es”; sin embargo, la obra también recoge el creer tradicional, y contrapuesto al de la fe: los muertos con los ojos abiertos “no encuentran descanso”<sup>181</sup>.

Más allá de estas referencias no podíamos dejar de mencionar los versos de M. de Unamuno *Logré morir con los ojos abiertos* como elemento intertextual que, a modo de alusión, muestran y plantea una correspondencia de los siguientes versos, cuya recurrencia sobre el motivo “ojos abiertos” plantean igual significado en ambas obras: el motivo de recordar, retener y guardar en la memoria la imagen deseada:

Logré morir con los ojos abiertos  
guardando en ellos tus claras montañas,  
... ..  
haga tu roca a mi carne un asilo;  
duerma por siglos en mí tu memoria,  
... ..  
Logre morir bien abiertos los ojos  
con tu verdor en el fondo del pecho (...)

El acto cuarto retoma con la última escena del primer acto a través del nexo “asómate a ver si se ve a alguien”<sup>182</sup>. Esta intervención nos devuelve al tiempo primario, y por tanto al descubrimiento de la Calaca muerta en el “retrete de fonducha que es su Monte Calvario”<sup>183</sup>, y a la llegada de el Jarabe que presiente la peste a muerte, pero que en un juego y danza macabra es engañado por resto de personajes que le hacen pensar que la descarnada se hará presente, siendo el su presa:

181 Calonge, E., op. cit., p. 31.

182 Calonge, E., op. cit., p.p. 48(Acto I), 93 (Acto IV).

183 Calonge, E., op. cit., p.92.



La Pájara. Sus pasos se acercan.

La Chancla. Una sombra se te ha parado en la espalda.

El Jarabe. ¿Es que os habéis puesto todos de acuerdo contra mí?

D. Saturno. ¿No notas su presencia? (Se colocan en corro en torno a él)

Mejor arrodíllate y ponte a bien con Dios.

Excusa perfecta para poder desprenderse del cuerpo de la Calaca sin levantar sospechas. La última escena comprende una correlación con el pasaje bíblico de la visión anticipada de Dios, la transfiguración, en la que los tres apóstoles -Pedro, Santiago y Juan- son llevados al monte Tabor y ven el resplandor de la Gloria<sup>184</sup>. El relato de Mateo ha servido en el Catecismo para establecer algunas semejanzas tales como que los bienaventurados consiguen tener una visión intuitiva de Dios; para ver claramente esta correlación expon-dremos fragmentos del texto teatral como de los versículos de Mateo:

*“Su rostro se puso resplandeciente como el sol”<sup>185</sup>.*

La Pájara. (...) ¡Si las llamas se perdían en el mismísimo cielo<sup>186</sup>!

De igual manera las intervenciones de los personajes de D. Saturno y la Calaca al pronunciar “que piensen que hemos muerto” “Como si hubiésemos muerto” plantea una correspondencia con el versículo cuarto “Señor, qué bien estamos aquí”; el estado de bienaventuranza de los personajes ante la visión intuitiva de Dios es un hecho y se representa pues supone uno de los aspectos constitutivos para entrar en el Reino, de este modo la acotación que abre la última escena ya prefigura el final:

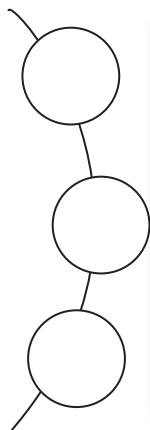
*Vuelven a entrar los personajes transfigurados, que se tropiezan con la carrera del ciego.*

184 Mt 17, 1-8.

185 Op. cit., Mt vv. 2.

186 Calonge, E., op. cit., p.92.

#### 6.1.4. *Ni sombra de lo que fuimos*

	<p>Obra estrenada en el teatro Alhambra de Granada el 31 de octubre 2002, bajo la dirección de Paco de la Zaranda</p>
	<p>Reparto                      La Sultana: Carmen Sampalo                      Tío Zurrapa: Francisco Sánchez                      El Borroso: Gaspar Campuzano                      Miracielo: Enrique Bustos                      Cañahueca: Fernando Hernández</p>
	<p>Dramaturgo Eusebio Calonge. Editado en Hiru, Hódarribia, 2004.</p>

*Ni sombra de lo que fuimos* es una ofrenda al tiempo. Al tiempo acechante y sus consecuencias, casi siempre devastadoras. El motivo del viaje *-Homo viator-* al igual que en *La puerta estrecha*, y el destino *-Fortuna mutabile-*, estarán presente en la obra.

Antes de continuar nos gustaría exponer la materia argumental de la obra, pues al contrario que en otras aproximación no seguiremos en nuestra exposición el orden de causal de los acontecimientos, sino que expondremos estos teniendo en cuenta los motivos recurrentes del viaje, la fortuna o destino, y paso del tiempo.

De esta manera, Calonge sin plantear un *argumento* intrincado nos presenta a dos de sus personajes vagando por los caminos, Borroso -retratista de feria- y Miracielo un limpiabotas que emprenden un viaje de feria en feria con el fin de ganarse la vida, la suerte hará que en su extravío den con un rescoldo de feria, en el que queda un viejo tióvivo y su propietario Tío Zurrapa, al borde de la muerte, acompañado por Cirila la Sultana, que se gana la vida echando la buenaventura y Cañahueca un “tontajo” que limpia el recinto. La enfermedad de Tío Zurrapa, el deterioro del carrusel, el abandono del recinto, harán que los personajes se cuestione el por qué de su existencia y expongan el hartazgo de seguir la senda ante tanto infortunio. Intentarán que el viejo carrusel se

convierta en nuevo, intentarán que Tío Zurrapa haga testamento a su favor, pero como no podría ser de otra forma, la muerte de Tío Zurrapa se adelantará a cualquier otra cosa que no sea seguir buscando una luz en el camino.

Pero, ¿cómo se estructuran y entrelazan tiempo, viaje y destino? Eusebio Calonge opta en esta obra por mostrarnos un elemento común que aúne todos estos motivos, o mejor dicho, que a través de la utilización de estos motivos se procura una finalidad clara: enfrentarnos ante el sentido del sufrimiento de los inocentes; a cómo entender el dolor y la desgracia y, sobre todo, a continuar el camino sin perder la esperanza. En definitiva, mostrarnos cómo actúan estos personajes ante esta aporía, a la que más que dar respuesta, intenta actuar en la conciencia del espectador.

Siguiendo la clasificación que Arellano establece de intertextualidad bíblica en los autos sacramentales, podríamos hablar aquí de intertextualidad de un macrotexto a modo argumental. Esto es, que partimos de la hipótesis de que la obra que nos ocupa plantea una intertextualidad con el libro más poético de la Biblia, el *Libro de Job*. No obstante, Arellano expone esta intertextualidad como macrotextos argumentales que suministran el grueso del argumento en el auto; sin embargo, no podemos establecer que *Ni sombra de lo que fuimos* esté concebido siguiendo la cronología argumental ni el contenido íntegro del *Libro de Job*, pero sí, y en gran medida, la parte dogmática. Así mismo, el *asunto* de la obra, la redención, no quedará supeditado única y exclusivamente al contenido del mismo, que explota la resignación, la paciencia y la esperanza, sino que se enriquece con otros intertextos como parábolas, proverbios y evangelios sinópticos, que enfatizarán este mismo *asunto*, la resignación y aceptación del sino como medio redentor.

Claro está, que el mensaje de *Libro de Job* no es únicamente la duda provocada por el dolor, la desgracia, el penar del hombre en su peregrinaje, sino que además propone una explicación detallada y profunda de la Providencia divina. Explicación y justificación de la permisividad de Dios ante el dolor y el sufrimiento humano. La clave de la redención en el *Libro de Job* es quizás el punto de vista moralista, estoico o resignado del protagonista ante la permisividad de estos males que, por otro lado, se torna incomprensible para

el ser humano. Nos interesa sobre manera este contenido dogmático porque se asemeja y creemos que se crean correspondencias claras en la obra que ahora comentamos. De este modo, en ambos encontramos un pasado esplendoroso ahora en ruinas, ambos lo pierden todo, ambos enferman, ambos sufren la agonía del dolor físico y espiritual, ambos anhelan la muerte como liberación y medida redentora ante su sufrimiento.

Pero, además, *Ni sombra de lo que fuimos* procura una reflexión sobre la brevedad de la vida, y sobre lo absurdo de pretender riquezas o poder, sobre las vanidades del hombre, sobre el abandono y el olvido, sobre la búsqueda constante del camino, sobre la muerte que llega de improviso, y ante la que el hombre llega a conocerse realmente aceptando su destino y accediendo al hecho redentor. La obra unifica el tiempo, el azar, el viaje, y la eterna duda como principio del conocimiento: “El no saber, como final y resultado de nuestro saber, ha sido el pensamiento básico de la “teología negativa”<sup>187</sup>. De Dios no sabemos nada, y este no saber es el principio de nuestro saber y, por tanto, el generador de preguntas a que el hombre incansablemente procura dar respuesta.

La duda existencial la encontramos en todos los personajes que conforman el texto. De este modo, la primera y tercera escena de la obra introduce el motivo del viaje, que representa la imagen de la vida humana como peregrinaje terrenal con sus senderos sobre los que el hombre tendrá que elegir. La elección siempre estará salpicada de dudas y acechanzas, pues lo mundano será el acicate que los aleje de lo divino.

*Con el derrotado andar de los que atraviesan su calvario cotidiano, peregrinan estos aparecidos sin rumbo ni destino*<sup>188</sup>.

El sentido literal queda representado a través de las intervenciones de el Borroso, retratista, y Miracielos, el limpiabotas, que emprenden un viaje de

187 Rosenzweig, Franz, *La estrella de la redención*. Ed. Sígueme, 1997, p. 63.

188 Calonge, E., *Ni sombra de lo que fuimos*, Ed. Hiru, 2004, op. cit., p. 105.

feria en feria con el fin de ganarse la vida; pero este deambular desvela otro sentido trascendental que expone la búsqueda incansable del camino correcto, de la elección acertada, aunque pronto se percatan de su extravío, y la base existencial de los personajes se tambaleará de nuevo.

El Borroso. ¡Vaya panorama!...¿Tú que crees?

Miracielo. Para mí que nos hemos vuelto a equivocar.

El Borroso. ¿Y ahora quién se vuelve? ¡Para lo que dejamos atrás! ¡Todo lo que dejamos atrás es siempre triste!...Lo malo por lo malo, y lo bueno porque pasó... Aquí no queda otra que seguir para adelante.

Miracielo. Para delante, para delante, más para delante... más para delante... y después que te hartas de ir más para delante, te vienen a decir otra vez que más para delante... si me conoceré yo el percal que me ha pasado así toda mi arrastrada vida... ¡Más para adelante! ¡ Más para adelante! ¡Si no sabemos ni para donde es para delante!<sup>189</sup>.

En esta primera escena, la imagen de la vida del hombre como un viaje queda reforzada con otros intertextos que apoyan dicho significado. La imagen del *bivium* simbolizado en la Y pitagórica, que plantea dos caminos, las dos opciones, una la de la virtud -angosto- y otra la del vicio -ancho- ya citado en *La puerta estrecha*, lo hallamos en Mateo y en otros pasajes, pues es un elemento recurrente en la Biblias. De este modo, encontramos el motivo en el Libro de Proverbios, Marcos, Juan, etc., pero todos con idéntico contenido; el Borroso y Miracielo, se encuentran extraviados, han perdido el camino y en una de sus intervenciones y parafraseando los dichos de Salomón<sup>190</sup> y también

189 Calonge, E., op. cit. p. 105.

190 Pr 15, 24, “El camino de la vida va cuesta arriba y libra al sabio de bajar al sepulcro”.

el Proverbio 16-25 <sup>191</sup>, Juan 14, 4-6 <sup>192</sup> nos remiten a la dureza y la dificultad de no perderse y de decidir entre el camino fácil -el terrenal- o el difícil -el de Jesucristo- Tras una elección de un camino ancho y sin escollos, los que lo transitan tendrán más dificultad para entrar en el reino, pues el camino y la puerta como símbolo del umbral se tornará estrecha:

Miracielo. Cuando salimos con luz nos cogió todo el camino cuesta arriba, ahora que el camino se allana se oscurece <sup>193</sup>.

El camino, en su sentido literal de senda, quedó usado metafóricamente en el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento como medio para indicar la norma de la actividad divina. En el Nuevo Testamento Jesús se da a conocer como “el camino”, y los primeros discípulos como “seguidores del camino <sup>194</sup>”; camino que no siempre es fácil de seguir pues el hombre se ve acechado por todos los males y vicios mundanos, con lo que es fácil extraviarse.

El Borroso. ¡Vaya panorama! Cuanto más paremos más largo se hace el camino. Eso es así. Tiremos para delante antes que nos enfriemos.

Miracielo. ¿Y para dónde es para delante? Si parece que no hacemos más que pasar por el mismo sitio.

El Borroso. Mientras no se vislumbre ninguna, vereda, seguir mal que bien por donde veníamos.

Miracielo. Yo estoy harto de dar vueltas, no puedo ni con mi cuerpo<sup>195</sup>.

---

191 “Hay camino que al hombre le parece derecho, pero al final es camino de muerte”.

192 Ya sabéis el camino que lleva a donde yo voy.”

Tomás dijo a Jesús:

—Señor, no sabemos a dónde vas: ¿cómo vamos a saber el camino?

Jesús le contestó:

—Yo soy el camino, la verdad y la vida. Solamente por mí se puede llegar al Padre. Si me conocéis, también conoceréis a mi Padre; y desde ahora ya le conocéis y le estáis viendo.

193 Calonge, E., op. cit., p. 107.

194 Hch 9,2.

195 Calonge, E., op. cit., p. 118.

La luz y la oscuridad son símbolos llenos de fuerza que son utilizados para reafirmar el motivo del viaje. La luz aparece aquí como metáfora de la verdad, y la Ley se describe como “luz para mi sendero”<sup>196</sup>. Vemos como ambas imágenes -luz y sendero- se unen en un mismo motivo, el viaje.

Otro intertexto que se plantea casi en su literalidad en esta primera escena es la de “el compañero de viaje” del Libro de Tobías<sup>197</sup>.

Borroso. (...) ¡Cómo no he pasado por aquí veces!

Hasta con los ojos cerrados podría hacer esta ruta<sup>198</sup>.

El viaje de el Barroso y Miracielo los conduce a los restos aciagos de un carrusel regentado por el Tío Zurrapa que acompañado de la Sultana, que lee la buenaventura en su manojo de cartas, y de Cañahueca esperan la venida de clientes que los saquen de la miseria y la soledad en la que se encuentran. El espacio aquí planteado un viejo carrusel y su taquilla de entradas, revelan como es costumbre un significado a dos visos.

*“Crujir de moho. Carrusel que sólo mece la mano del aire. Rueda aciaga que gira sin sentido rechinando su herrumbre como todo diálogo con el tiempo. (...) la taquilla de las entradas del carrusel, cuatro tablas desaparejas con perfil de fèretro y ventanuco donde asoma como un guiñol, desolador y colérico, el Tío Zurrapa”<sup>199</sup>.*

Uno de los temas antiguos de la literatura universal se despliega en uno de los elementos escénicos: el carrusel, metáfora del destino, de la fortuna. Este motivo que pondrá en conexión el resto de los citados -el viaje y el tiempo- será el que funcione como alegoría de la redención ya que a través de esta

196 Sal 119,105. Tu palabra es una lámpara a mis pies/ y una luz en mi camino.

197 Tb 5-6. “He estado allí muchas veces. Conozco muy bien todos esos caminos”

198 Calonge, E., op. cit., p. 107-108.

199 Calonge, E., op. cit., p. 111.

rueda se representa el viaje de los personajes que a pesar de las dificultades continuarán en su deambular hasta encontrar el camino; además de representar el paso del tiempo en su girar<sup>200</sup>. La *Fortuna mutabile*, que literariamente plantea una reflexión sobre los cambios de fortuna, a veces favorable y otras desfavorable, aunará el paso del tiempo y sus devastaciones y la búsqueda de los sueños perseguidos por el hombre a través de la encrucijada de la vida.

La literatura presenta a la diosa fortuna (Isis, Tique)<sup>201</sup> con la alegoría de una rueda que gira sin cesar, levantando y aplastando a los hombres pero sin parar nunca. Ha sido pintada calva, ciega, en pie y con dos alas a los dos pies, el uno sobre una rueda que da vueltas, el otro en el aire, sentada, etc. Los antiguos la han representado con un sol y una media luna sobre la cabeza para indicar que, como estos astros, la fortuna preside a todo lo que pasa en la tierra. Desconocida en los poemas homéricos y a pesar de no poseer mito, gozó de gran importancia.

Termina por absorber a ciertas diosas como Isis, dando lugar a una divinidad mixta llamada Isitisque, que en el sincretismo religioso de la época imperial representaba el poder, mitad providencia, mitad casualidad, al que está sometido el mundo<sup>202</sup>.

El juego entre lo providencial y lo casual, está presente durante prácticamente toda la obra en los personajes de la Sultana y Tío Zurrapa, pero en esta segunda escena, veremos cómo se plantea abiertamente, a colación de la enfermedad del Tío Zurrapa, estas dos concepciones contrapuestas:

La Sultana. ¿No se pone mejor?

Tío Zurrapa. Ni que esta fuera una enfermedad pasajera como para verle mejoría. La última ya nadie la cura.

La Sultana. En eso sólo mandan las estrellas que dan vueltas sobre nosotros

200 La metáfora planteada a través del carrusel no es exclusivo al motivo de la rueda de la vida o la fortuna ya que es una metáfora que aún se traba más pues en la acotación de la página 111 se alude a ella: “*Con ella gira esta fúnebre cuadrilla por el ruedo del reloj*”.

201 Op. cit., Grimal, p. 207 y 518.

202 Ibid. 518.



....

La Sultana. ¡La gente ya no quieren escuchar lo que dicen las estrellas!

Tío Zurrapa. Y qué le van a decir, ¡ni que tuvieran boca!

La Sultana. No todo el mundo sabe escucharlas.

Pero lo caprichoso del destino lo encontramos también representado en la escena quinta a través de el Borroso, Miracielo y el Cañahueca de manera muy especial. La función de esta escena, que como decíamos es mostrar las exigencias de un sino que se antoja tornadizo, cobra importancia por el modo en el que es expuesta. Podríamos decir que se plantea como una escena metadramática, ya que son Barroso y Miracielo los que abandonando sus personajes representan los vaivenes de la vida sometida a los caprichos del destino inefable. La acotación expone a través del código lingüístico y no lingüístico el motivo del vaivén, por lo que la reiteración textual a “seguir para delante”, “quedarse” o “volverse” será acompañada por el empuje repetitivo de el Barroso y Miracielo “hacia delante y hacia atrás” del carrusel. Estos personajes funcionan aquí representando lo caprichoso de la vida y hacen su mostración utilizando a Cañahueca como un pelele, es decir, como un hombre manipulado por un hado que se antoja cambiante. Esta rueda aciaga hará que los personajes de esta obra estén perdidos y en continua búsqueda del camino, en ese eterno viaje.

*Baraja La Sultana el mazo de cartas, mientras los caminantes se empujan el carrusel, hacia delante y hacia atrás, como una veleta sin sentido, con el Cañahueca dentro rodando de un sito para otro, sin encontrar a qué asirse, naufrago de la indecisa tempestad.*

Por otro lado, la pérdida de paciencia, estado que se deriva de la fortuna caprichosa, de Tío Zurrapa expone una correlación con el libro de Job como aludíamos al comienzo. Tío Zurrapa pasa por varios de los estadios por los que pasa Job en su recorrido vital: la enfermedad, el abandono, la pérdida de bienes materiales, el deseo de la muerte, y el sufrimiento enviado que, en de-

finitiva, no alcanza a entender los motivos que lo causaron. El contenido del *Libro de Job* enlaza de nuevo con el motivo del carrusel -*Fortuna mutabile-*rueda que gira sin cesar abatiendo y alzando a los hombres sin que estos puedan dominar de su propio destino. El juego de palabras que sigue expone el concepto de fortuna y de destino estableciendo una correspondencia con una de las imágenes que podemos encontrar en del *Libro de Job* en el que Bildad plantea la correspondencia entre pecado y desgracia<sup>203</sup>:

La Sultana. ¡Todo se nos junta! Mírame a mí...Mira el romero. Mira que estaba fresco esta mañana, cogido hasta con rocío, pues se ha secado. A ver quién va a querer que le de así la suerte.

Tío Zurrapa. La suerte la tengo yo más seca que tu romero.

La Sultana. ¡Mira que estaba fresco esta mañana!

Tío Zurrapa. Todo se acaba secando<sup>204</sup>.

Este girar caprichoso será el causante de la lamentación de Job cuando maldice su desgracia y se queja de su enfermedad -una llaga que iba desde los pies hasta la coronilla de la cabeza, que hacía que tuviese que rascarse con una tejoleta-; y del dolor físico es perceptible en las siguientes intervenciones creándose un paralelismo entre ambos personajes:

Tío Zurrapa. (...) ¡Tú! Déjate la nariz y ráscale las piernas. ¡Qué pena no poder valerse y tener que depender de alguien!

...

Tío Zurrapa. (...) Así tengo yo el cuerpo, con un dolor encajado aquí.

Tío Zurrapa. Será este mal cuerpo.

203 Jb 8,11-13. "El junco y el papiro solo crecen donde abundó el agua; sin embargo aún verdes y sin cortar, se secan antes que otras hierbas. Lo mismo pasa con los malvados, con los que se olvidan de Dios: sus esperanzas quedan frustradas.

204 Calonge, E., op. cit., p. 113.

Tío Zurrapa. Este dolor aquí encajado va a dar conmigo. ¡No voy a hacer yo huesos viejos!<sup>205</sup>.

Pero otro motivo recurrente utilizado en el *Libro de Job* también lo encontramos presente en esta segunda escena de *Ni sombra de lo que fuimos*. Este elemento al que nos referimos es el polvo, elemento prefigurativo que en la obra nos adelanta el final de la misma, la muerte de Tío Zurrapa. El significado metafórico con el que es utilizado el polvo en ambos textos tiene que ver con la aniquilación. En el Nuevo Testamento el polvo sobre la cabeza puede indicar arrepentimiento<sup>206</sup> y cuando se sacudía de los pies era advertencia de un juicio venidero o de rechazo<sup>207</sup>, bien de un gesto de cólera o de declinación de toda responsabilidad ulterior<sup>208</sup>:

La Sultana. Se está levantando aire.

La Sultana. Lo peor es el polverío que se levanta.

Tío Zurrapa. Esto no es polvo, parece tierra.

La Sultana. Se le meta a una por los ojos que es una cosa mala.

Tío Zurrapa. Y hasta por la boca.

... ..

La Sultana. Como no ponga la ventanilla para otro lado se va a hartar de tragar polvo.

Tío Zurrapa. ¡Ni para eso sirve este tontajo! ¡Tú! ¿No ves que me está dando el polvo en la boca? ¡Cámbiame de sitio que me voy a hartar de tragar tierra!<sup>209</sup>.

El sentido metafórico primario expuesto en el texto dramático es el de aniquilación puesto que las referencias a tragar tierra nos remite directamente

205 Calonge, E., op. cit., p. 113-115.

206 Ap 18, 19.

207 Mt 10, 14.

208 Hch 13, 51.

209 Calonge, E., op. cit., p. 114, 115.

al enterramiento, pero un segundo sentido implícito en el texto, es el hecho de que sea el aire el que levanta el polvo y que sobrevuele por encima de las cabezas de estos personajes significando un sentido prefigurativo a un posible arrepentimiento y por consiguiente, a su redención.

Del mismo modo, el polvo en su significación primaria nos muestra el abandono que en la obra procura la soledad y el deterioro contraponiéndose al pasado fructífero; Tío Zurrapa rememora en el siguiente parlamento aquella época dorada de la que ya solo queda un carrusel apolillado.

El Borroso. (...) Aquí no se ve que venga un alma. ¿No han pensado en dejar esto?

... ..

Tío Zurrapa. Y eso que tú no lo has conocido antes. No ahora que está hecho un tiestajo. Sino antes de que me pasara esta desgracia que me dejó arrumbado. Lo tenía que relucía. Desde lejos lo veía brillar. (Acariciando el hocico del caballito de madera) ¡Cuánto hemos batallado por esos mundos de dios! Aguantando todas las calamidades que hiciera falta... Con frío con calor... ¡Qué de colorines tenías entonces! ¡Qué contentos se ponían de montarse encima de ti y soñar que se iba a contra el viento en busca de aventuras! Unos a repartir justicia, los otros a deshacer entuertos... ¡Si habrán soñado gracias a nosotros! Y mira ahora como nos vemos... Mira qué pago nos dan... Ni siquiera le quitan el moho. Abandonado, así nos tienen. ¡Ay! ¡Qué malo estoy!<sup>210</sup>.

El Borroso y Miracielo en un intento de sacar ganancia a su extravío proponen a Tío Zurrapa realizarle un retrato -eso sí de cuerpo entero para que Miracielo pueda lustrar los zapatos del agónico- que evitará que caiga en el olvido. Como siempre, se agradece el juego cómico situacional -que nos saca la sonrisa pero que desenmascara las miserias del hombre-, siempre provisto de ese humor mordaz pero a su vez cotidiano.

---

210 Calonge, E., op. cit., p. 133.

Miracielo. ¿Cómo que no? ¿No va a salir con su negocio detrás? Con el trabajito que le costó mantenerlo ¡Si esto fue su vida! Los retratos de cuerpo entero.

La Sultana. Tú tampoco pierdes el tiempo. De cuerpo entero para tú sacarle lustre a los zapatos.

Miracielo. ¡No va a salir con los zapatos sucios! Estas son cosas que se conservan para siempre<sup>211</sup>.

Y al igual que Job el Tío Zurrapa se enfrenta al final sabiendo que ha obrado bien, que siempre fue justo y sus negocios transparentes, por eso cree verse en esa situación.

Tío Zurrapa. ...Ha llegado el momento y me voy con la conciencia muy tranquila. Hice todo lo que tenía que hacer. Deslomarme de trabajar hasta quedarme baldado. Pero aquí dejo en pie el negocio. Los que vengan detrás que tiren delante que mi tiempo ya pasó. Que se acuerden de quién les dejó este pedazo de pan... Que se sepa. Me voy en mi cabeza y con la conciencia muy tranquila. Siempre me mantuve firme...negándome a tratar con deslammados por más rentas que prometieran...

... ..

Así me veo, solo y pobre. Nunca he servido para mercachifle. No sirvo para esta época. he sido demasiado decente para andar en estos enjuagues, aquí se quedan para la patulea del siglo...No dejo cuentas con nadie...<sup>212</sup>

El segundo acto abre con el paradigma de la visión. Muy eficaz para plantear todo lo relativo a los sueños y la proyección en escena de pensamientos o elementos fantásticos. El fogonazo del retratista sirve como hilo conductor hacia el delirio de Tío Zurrapa que se encontrará con sombras que no le dejarán ver más allá. Estos infundios son la silueta borrosa de una vieja

211 Calonge, E., op. cit. p. 138.

212 Calonge, E., op. cit., p. 139.

que llora el retrato de Tío Zurrapa, el archivero y su propio sepulturero, que lo condenan al olvido. Cuatro escenas simultáneas en espacio y tiempo que consiguen provocar el miedo y la desesperación en el delirio de Tío Zurrapa. En esta suerte de intranquilidad, la primera escena la protagoniza la Niña que con vela intenta ser vista por Tío Zurrapa.

Niña. ¿No me ves? Si estoy a tu lado.

Tío Zurrapa. Te confundo con las sombras. Déjate de juegos. Acércate. No me gusta estar solo.

Niña. Mira.. Estoy aquí. No ahí no, aquí...<sup>213</sup>

Pero las sombras se interponen entre la llamita que porta la niña y Tío Zurrapa. El Archivero y el Sepulturero nos conducen a la realidad más cruel de la muerte que es el olvido. El olvido es aquí planteado como una de las consecuencias de otro de los tres elementos -que aludíamos al comienzo- configurador de la obra, el tiempo.

Sepulturero. Este sería uno de esos que viviría por donde pasaba.

Archivero. Ya ves, no ha dejado ni nombre.

Sepulturero. Pues que selo coma el olvido. ¿Dónde va?

Archivero. Con los sin nombre. Una fecha y una cruz, este no deja otra cosa.

*(Se mueven en derredor del carrusel este cortejo de fantasmas. Con su letanía de ecos fúnebres)*

Sepulturero. Pues no se diga más, al montón.

Vieja. Qué lástima, se le están comiendo las facciones...

Archivero. Con los sin nombres. Una cruz, una fecha y al montón.

Niña. Entre las sombras no hay nada...<sup>214</sup>

---

213 Calonge, E., op. cit., p. 143.

214 Calonge, E., op. cit., p. 148.

Las pocas fuerzas de Tío Zurrapa no impiden que proteste con violencia ante el ataque de las sombras y el vacío que éstas le han mostrado. La correlación y paralelismo con el mencionado *Libro de Job* es patente, en el capítulo diecinueve, en el que la intensidad de la protesta es la mayor de todo el libro. En este desvarío caerá del caballo al que subió para el retrato acudiendo los demás en su ayuda, pero tardará Tío Zurrapa en recobrar la cordura y confundirá a Miracielo, a Barroso y a la Sultana con las sombras que acechan en la negrura de su delirio. En un juego intertextual se alude al Ricardo III, cuando Tío Zurrapa lucha para mantener todo lo que ha creado, y montado de nuevo en su deteriorado caballo cae del carrusel, perdiendo la batalla contra el tiempo y las sombras que le acechan, ahora representadas en el resto de personajes que ansían apropiarse de lo poco aprovechable de las pertenencias de Tío Zurrapa.

*(Cae exhausto a los pies del carrusel)*

... ..

Tío Zurrapa. *(Renqueante es ayudado por el tonto Cañahueca a subir de nuevo al caballo de madera)* Me desmontaron una vez, pero no doy la batalla por perdida. No dejaré que arrastréis mi memoria. Hasta ahí no podréis llegar. No me echaréis de mi sitio. ¡Libraremos la última batalla!<sup>215</sup>.

La chanza está servida y Miracielo y el Barroso siguen la corriente a Tío Zurrapa formando parte del delirio bélico del feriante en un lance de acusaciones que plantean el debate entre lo nuevo y lo viejo.

Tío Zurrapa. Tú levantarás lo que quieras pero lejos de aquí. Tú no eres nadie para tirar mi herencia.

El Borroso. El tiempo se te echó encima, la vida te dejó detrás, la gente quiere novedades. ¡Novedades! ¿Quién va a venir a venir a estas ruinas?<sup>216</sup>

215 Calonge, E., op. cit., p. 151.

216 Calonge, E., op. cit., p. 153.

Ya el propio título platea un tiempo presente frente a un pasado que el ser humano siempre cree mejor. Ese tiempo pasado, queda claramente expuesto a nivel argumental, feriantes de una antigua barraca así como los visitantes que reciben, un fotógrafo ambulante y un limpiabotas, oficios ya desaparecidos que pertenecen a nuestro pasado colectivo. El tiempo imparable que acecha dará paso a los últimos estertores de Tío Zurrapa y ante esto, impasibles, veremos a unos personajes que nos mostrarán los defectos de la humanidad: la frivolidad ante el dolor ajeno frete al interés propio convirtiéndose esta escena en una exposición clara de la avaricia.

Tío Zurrapa. Me hundo en el olvido pero ya vendrá quien recoja mi antorcha..

El Borroso. ¡Yo! ¡Yo! ¡Yo seré quien recoja su antorcha! Déjeme esto a mí y ya verá.

La Sultana. ¿Quién eres tú para meterte en nada? Años llevo yo aguantando para que vengas tu ahora a quitarme lo que es mío<sup>217</sup>.

El retrato es la inmortalización de un instante, la captura de un tiempo que, sin embargo, corre hacia delante sin que pueda ser detenido; la captura de los ojos desorbitados de Tío Zurrapa engloban varias visiones; de la luz, representado en la imagen de la niña portando la vela; de las sombras, en el archivero y el sepulturero; del olvido, en la vieja que incapaz de quitar el moho del retrato lo arroja al fondo de la taquilla, en clara correspondencia a las flores arrojadas a la tumba antes de que el polvo la cubra. Los ojos de sapo a los que alude la Sultana nos trasportará de golpe al delirio de Tío Zurrapa, entre la burla y un nuevo altercado.

El Borroso. Puede morir tranquilo. Seguiremos el camino marcado, pondremos en pie su memoria. ¡Aquí tiene su retrato!

La Sultana. A buena hora le enseña el retrato, cuando ya no puede ni verlo.

---

217 Calonge, E., op. cit., p. 156.



El Borroso. Cuidado con ponerle las manos encima. Se está acabando de secar.

El Miracielo. Para mí que este se seca antes que el retrato<sup>218</sup>.

... ..

La Sultana. ¿Esto es? Si no parece él.

... ..

La Sultana. Los que se le salen son los ojos, que lo has sacado que parece un sapo<sup>219</sup>.

El altercado por la pérdida del bisoñé plantea de nuevo la lucha de el Borroso, en este caso desacreditando a la Sultana, para que Tío Zurrapa le deje la gestión del carrusel pero pronto Tío Zurrapa interrumpe con sus últimas palabras.

Tío Zurrapa. ...El eje, lo importante es el eje... ¡Que siga dando vueltas!<sup>220</sup>.

Estas últimas palabras de Tío Zurrapa devuelve a los personajes a la realidad de la vida que no es otra que la reflexión sobre la imagen del camino de la vida conducente a la muerte. Todos “asomándose a los ojos desorbitados del difunto” toman conciencia de esta realidad.

La Sultana. La Renegría agarró su presa. Sale por todos los caminos y todos los caminos van a ella.

... ..

Miracielo. Qué misterio que todo se acabe.

El Borroso. Habrá que levantar el campo. La gente escucha muerte y se espanta.

Miracielo. Se pensarán eternos.

---

218 Calonge, E., op. cit., p. 157.

219 Calonge, E., op. cit., p. 158.

220 Calonge, E., op. cit., p. 162.

La Sultana. Ya nadie quiere ver. Se necesita mucha esperanza para ver esto... ¡Canta el gallo!<sup>221</sup>

Así como de que lo que único que pueden hacer es continuar el camino, buscando y sin perder la esperanza de seguir la senda de manera privilegiada, porque a través de ella descubren su propia existencia terrenal y las circunstancias concretas de estas, enfocada como parte del proyecto divino, del que ya forma parte Tío Zurrapa. Mientras la caprichosa rueda de la fortuna sigue girando y repartiendo suerte.

*Cargados con el apolillado caballito y con los cachivaches de su oficio inician el éxodo, como piezas desencajadas del carrusel ruinoso del tiempo*<sup>222</sup>.

... ..

*Trata de recomponer los restos del carrusel desvalijado el tontajo Cañahueca, vuelve a colocar alguna de sus varas como quien coloca sus picas en la memoria. Limpia los restos yertos del Tío Zurrapa con su cepillo. Con misterio saca del interior del guardapolvos el bisoñé, se lo coloca. Hace girar al carrusel cargado únicamente con el cuerpo yerto*<sup>223</sup>.

---

221 Calonge, E., op. cit., p. 163.

222 Calonge, E., op. cit., p. 165.

223 Calonge, E., op. cit., p. 166.

### 6.1.5. *Homenaje a los malditos*

	<p>Obra estrenada en el Festival Quijote de París en noviembre de 2004, bajo la dirección de Paco de la Zaranda</p> <hr/> <p>Reparto          Profesor Matamula: Fco. Sánchez          Maestro/Revolera: Gaspar Campuzano          Cantarrana: Enrique Bustos          Camarero/Emeterio: Fernando Hernández          La Cuaja/ Mujer 3: Ana López          Limpiadora/Mujer 2: Ana Oliva          La Ecurria/Mujer 1: María Duarte</p> <hr/> <p>Dramaturgo Eusebio Calonge. Editado en Hiru, Hondarribia, 2009; Ed. bilingüe en Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2009; Revista Primer Acto nº 311, 2005</p>
--	---

*Homenaje a los malditos*, título de esta pieza, enlaza directamente con el epígrafe que abre la misma: ¡Ay de vosotros, que construís los sepulcros de los profetas, y fueron vuestros padres quienes lo asesinaron!<sup>224</sup>. La relación entre título y epígrafe será fundamental para explicar como *asunto* y *argumento*, es decir, como el contenido y la estructura de la obra van conformando un todo en el que el objetivo es poner de manifiesto el *asunto*-contenido- de la misma. De este modo, la utilización del evangelio de Lucas pone de manifiesto la hipocresía del homenaje revestido de legalismo, enfatizando que bajo la apariencia de la honorabilidad, se apartan a los hombres del verdadero fervor, haciendo intolerable la virtud.

Para intentar conectar contenido y estructura nos centraremos en la organización externa que plantea el texto compuesto por una Obertura y cuatro actos; sin embargo, podemos establecer una división tripartita por dotar a la Obertura y al Acto IV de una estructura prologal y epilogal respectivamente. Las distintas secciones de la obra dramática son tituladas por Calonge como

<sup>224</sup> Lucas 11, 47.

“Obertura”; “Loa de entrada”; “Semblanza biográfica”; “Discurso, entrega de distintivos y brindis de honor”; y por último, “Página de Clausura”. La función principal de la obertura y el último acto, en el que dos funcionarios rescatan el expediente -en la “Obertura”- y archivan -en la “Página de clausura”-, plantea una temporalidad real, funcionando como nexos entre lo real y irreal. Por tanto, el grueso de la obra, supone la representación de un tiempo de otro nivel y donde encontramos personajes de otro nivel que no se corresponden con el real, dándose así una correspondencia con una espacio temporalidad “psíquica” que plantea el auto sacramental, un tiempo ucrónico. En la edición francesa a esta obra, Antonia Amo, distingue también esta estructura tripartita; sin embargo, establece una función distanciadora brechtiana<sup>225</sup>, nosotros preferimos descartar el término por varias razones.

La primera es que aunque podría inferirse la función reflexiva, creemos que la técnica antecede a Brecht y al teatro independiente; toda la técnica de nuestro teatro Barroco contiene efectos de ruptura con respecto a la ilusión escénica, tales como la narración, la apelación, la ruptura espacio-temporal, estructura prologal - loa - y como no, personajes alegóricos pertenecientes a otros niveles. Del mismo modo, no creemos que esta estructura procure el fin último del extrañamiento brechtiano en el que estos efectos alimentaban un teatro racional, científico, y quedaba sustentado en la precisión y en la objetividad, cuyo fin último era la construcción de valores políticos y sociales. Por el contrario, la dramaturgia idealista de Calonge procura empatía y casi embriaga al espectador, procurando unas vivencias que lo conecta con su *yo* más sagrado. Creemos que todo esto se contrapone al teatro de Eusebio Calonge que plantea una transmisión teatral que procura poner de manifiesto las inquietudes transcendentales del espectador y que lo más acertado es destacar

225 En effet, deux fonctionnaires-fossoyeurs poussiéreux (vêtus de cache-poussière...) rangent des “dossiers” bien particuliers, à savoir les corps inanimés des personnages du Café, devenus “des marionnettes inertes, une fois la farce achevée”. Ces dispositifs de distanciation, par la mise en abîme, para l’introduction de personnages étrangers à l’histoire et par l’usage de masques, ne sont pas sans rappeler la dramaturgie brechtienne, autre référent qui marqua les pratiques du Théâtre Indépendant. *Homenaje a los mal-ditos; Futuros difuntos*, Ed. bilingüe en Presses Universitaires du Mirail, 2009.

sus similitudes diegéticas, temporales y espaciales con la teatralidad típica de los géneros del Barroco, concretamente con el auto sacramental.

Si hablábamos en el apartado 4.1 sobre la técnica alegórica aduciendo que no podíamos resumirla única y exclusivamente a la personificación de una abstracción, intentaremos esclarecer cómo estructuralmente se incide en crear un doble plano simbólico. En este caso, Calonge plantea un paralelismo con los esquemas ceremoniales, esto es, con la celebración Eucarística en la estructura superficial o externa del texto teatral y representacional, por un lado; y por otro, en su estructura profunda, aprovecha el esquema de la ceremonia para dotarlo de esencia ritual y significado, estableciendo el doble plano simbólico por otra parte inherente a la ceremonia litúrgica<sup>226</sup>.

La celebración de la Misa es un acto conmemorativo compuesto de distintas partes, al igual que la conmemoración-homenaje al Maestro, la analogía en las correspondencias existentes entre la división externa de la pieza y el esquema ceremonial de la misa es patente; aunque más allá de quedarse en una semejanza estructural, como exponíamos en el párrafo anterior, reflejan similitudes entre el contenido dogmático de esta celebración y el *asunto* ritual y redentor que el dramaturgo nos quiere transmitir. Para ahondar más a este respecto, pasaremos a mencionar de manera sumaria, dichas correspondencias que Calonge crea entre ambas celebraciones, la dogmática ritual y la teatral.

De este modo la “Obertura” y la “Loa de entrada” (Acto I) se corresponden con la *Procesión de entrada en la Misa*, y más concretamente la Obertura con el *Acto Penitencial*, parte del rito en el que se pide perdón por todas las faltas y errores cometidos. Hallaremos en la “Obertura”, así mismo, dos momentos importantes. Por un lado, el reproche del Maestro por no haber sido valorado sino olvidado, produciéndose un plano simbólico entre éste y Jesu-

226 Los teólogos medievales tenían conciencia de que las dimensiones de santificación y culto, de sacramento y rito, eran, en realidad inseparables. En José Luis Gutiérrez, *Liturgia*, Ed. Rialp, José Luis Gutiérrez, 2006.

cristo, cuando el Profeta acude a su ciudad natal y al hacer uso de su palabra en el templo no es bien recibida por los suyos<sup>227</sup>:

Maestro. ¿Qué queréis rescatar de la memoria?  
Enterrasteis los sueños entre inmundicias, exterminasteis  
hasta la última esperanza.  
¿Qué buscáis entre mis despojos yertos?  
Nada queda que no hayáis profanado.  
¿Para qué levantar un mausoleo a quien sepultasteis en el  
olvido?  
¿para qué reunir mis huesos fríos?  
Los de tantos que enterró la historia...<sup>228</sup>

La ironía queda planteada con la aparición de los funcionarios que buscan su expediente, el del Maestro. Su extrañeza ante la apertura del mismo, “un expediente tan viejo”, fija la duda ante el propio acto conmemorativo, se rechaza la “petición”, o mejor dicho, cierra ya al principio de la obra la posibilidad de un acto penitencial en el que los personajes, cuya presentación se producirá en el Acto I, tomen conciencia del error, y se rediman en este acto.

Funcionario 1. Apenas se entiende lo que dice, está muy deteriorado. Éste es de hace lo menos diez o doce decretos. No se quién requiere la apertura de un expediente tan viejo.

Funcionario 2. ¿Está la petición cursada en plazo?

Funcionario 1. Le falta el anexo de entrada.

Funcionario 2. Para cuando vengamos a encontrar el anexo de entrada ya estará caducado el de salida <sup>229</sup>.

---

227 “Os aseguro que ningún profeta es bien recibido en su propia tierra” Lc 6; “En todas partes se honra a un profeta, menos en su propia tierra y en su propia casa. Y no hizo allí muchos milagros, porque aquella gente no creía en él” Mt 13.

228 Calonge, E. *Homenaje a los malditos*, Ed. Hiru, p. 19.

229 Op. cit. pág. 20.

En la “Loa de entrada” (Acto I), compuesta por dos escenas, la voz del *Maestro* se va apagando para dejar paso al resto de personajes que conformarán el grueso del reparto. Los encontramos en un viejo café, el que frecuentaba el *Maestro*. Así se nos mostrará al *Profesor Matamula*, organizador del homenaje; *Cantarrana*, asiduo en su estado de embriaguez; *Mariquita la Ecurría*, que concurre rondando la convidada; La Cuajá, que disfrazada de ángel formará parte del esperpéntico homenaje; *Emeterio*, que en clara representación del pecado, irrumpe con máscaras carnalescas animalizadas haciendo alusión a la pictografía de los pecados capitales (entre sus máscaras encontramos el chivo, la rata); el *Camarero* y la *Limpiadora*. Estos personajes, que podrían haber salido de una obra de Valle-Inclán, serán los encargados de mostrarnos los paradigmas de conducta del ser humano enfrentados en este texto y directamente relacionado con el epígrafe de Lucas citado por Calonge: la virtud, que será encarnada por el profesor *Matamula* y el *Maestro*; y los vicios en una doble representación, de una parte, a través de las máscaras de *Emeterio* y, de otra, en la personificación de algunos de estos pecados capitales: la gula, en *Cantarrana* y la *Ecurría*; la avaricia, en *La Cuajá* y el *Camarero*, nos llevarán durante toda la obra a plantearnos reflexiones sobre la muerte, el escepticismo, el olvido, etc. Igualmente este primer acto se encuentra enmarcado en el esquema ceremonial de la Misa. Con la exaltación de la frase “Virtus ómnibus laudatur” se nos remite directamente al Gloria, alabanza a Dios inserta dentro de la *Procesión de Entrada*. En una sucesión de incidentes con respecto a la organización e intento de dar entrada al homenaje, se nos presentará cada uno de los verdaderos motivos por los que los asistentes al homenaje se encuentran allí, que no será otro que el aprovechamiento de la celebración en su propio beneficio, ya sea para beber, comer o sacar renta del citado homenaje. Con este plantel, el resultado no puede ser más que un cúmulo de despropósitos, en el que *La Cuajá*, encargada del discurso olvida una parte; pero, no contenta con esto pierde una de las páginas con lo que será imposible retomar la “alabanza” al Maestro, estableciendo de nuevo una correspondencia entre la alabanza del Gloria ceremonial con la alabanza frustrada al maestro.

“La semblanza biográfica” (Acto II) está compuesta por tres escenas que relacionamos con la *liturgia de la palabra*, que se estructura en oración colecta, lecturas, homilía, profesión de fe y la oración de los fieles. De este modo, la primera escena tendría una correspondencia con las *lecturas*, momento de la celebración en la que los fieles se nutren de la palabra de Dios a través del evangelio, la biografía más acertada de Jesús. Al igual que en el Evangelio habla Jesús, en esta primera escena nos habla el Maestro. La correspondencia que establece Eusebio Calonge con la frase “*Ya todo está pagado...*”<sup>230</sup> y “*Todo está cumplido*”<sup>231</sup> nos conduce al momento de la expiración, uno de los grandes momentos junto con la resurrección, que muestran el sacrificio y la incompreensión<sup>232</sup> estableciendo un paralelismo entre la figura de Jesús y el Maestro. Ambos luchadores por un ideal y por la trascendencia y ambos abandonados. El Maestro se siente “olvidado”, “pisoteado”, “aplastado”. Otra correspondencia, esta vez, de búsqueda de respuesta podemos encontrarla en la última intervención del Maestro al final de la escena en la que lanza una pregunta al aire: “¿*Quién escucha al que grita desde la historia?*” con el primer grito exclamado por Jesús en el momento de su muerte: “*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*”<sup>233</sup>. El sentimiento expresado por el Maestro encuentra una trascendencia más allá de la ceremonia, pues alcanza una concepción que supera la idea de culto y la lleva a la concepción unitaria de rito y sacramento o, lo que es lo mismo, teológica y antropológica.

La escena segunda recoge la economía del misterio de la liturgia con la presencia de la Santísima Trinidad encarnada en tres personajes femeninos que hacen su entrada de manera progresiva exponiendo al principio las tres llamas hasta ser reconocibles. Otra nueva correspondencia que pone de manifiesto la intertextualidad privilegiada de esta obra con el acto litúrgico. La función de esta escena pone de manifiesto una de las bases del existencialismo, esto

230 Calonge, op. cit., pág. 34.

231 Jn 19, 30.

232 Calonge, op. cit., pág. 34. “He pagado con mi vida a cambio de vuestro olvido, de vuestro silencio”.

233 Mc 15, 34; Mt 27, 46.



es, la pérdida de nuestra base existencial y la posterior unión de la naturaleza humana con el Verbo, acontecimiento hipostático. Las interpelaciones de la unidad divina “trina” -los tres personajes femeninos en la obra- contribuyen al despertar del alma: “...¡Levántate! No acaba aquí tu camino, no se detiene en tus venas la esperanza”<sup>234</sup>.

La última escena de este acto, en su relación con el esquema ceremonial se asemeja a la *oración de los fieles*, en la que estos, ejerciendo su oficio sacerdotal, ruegan por todos los hombres y las necesidades del mundo, esto se puede concretar en un ruego por la sociedad o por personas concretas. Los personajes de esta escena, una murga carnavalesca, se encuentran ya con el cuerpo del Maestro, y se produce un juego habitual en la dramaturgia de la Zaranda e inherente, por tanto, al trabajo textual de ingenio, lo que dramáticamente se denominaría en este caso, ironía cómica, exponiendo el grado desigual de información entre público que conocen de antemano la muerte del Maestro y el resto de personajes, que la desconocen y justifican su estado por la embriaguez. Tras la escena anterior, en la que se produce una suspensión temporal y el acontecimiento hipostático, contrasta la aparición de la comparsa carnavalesca, esencia y presencia misma del hombre en la tierra (*Kénosis*)<sup>235</sup> que con su bufa, y ataviados con disfraces que encarnan los pecados capitales, realizan un juego en un nuevo plano simbólico. Por un lado, encontramos el recurso de la letanía que nos remite directamente con la *oración de los fieles*, parte estructural del misal; pero a su vez, plantea lo que Ignacio Arellano denomina juegos de ingenio y destreza como paradigmas compositivos en el auto sacramental. Por otro, encontramos la mofa en la acción de la comparsa de coronar al Maestro con manto y cetro, siendo sustituidos estos por escoba y careta convirtiendo de este modo al Maestro, en una clara alusión bíblica, en “el rey de las burlas”. Le pusieron una clámide o manto escarlata<sup>236</sup>, le coronaron tren-

234 Calonge, op. cit., pág. 35.

235 Debilidad de la carne.

236 Mt 27, 28.

zando una corona de espinas<sup>237</sup>. Esto privilegia la lectura alegórica, además de su funcionalidad: desenmascarar. Desenmascarar ante el público los defectos de la humanidad, tales como la burla, mofa, frivolidad, la falta de esperanza; pero siempre con una comicidad que nos hará sonreír, hasta reír, pero que poco a poco en nuestro fuero interno quedará un rescoldo de ese mensaje casi subliminal, ya que el peso de lo cómico, de lo humorístico, tiene como decía Alfred Jarry la capacidad de romper la estructura del racionalismo. Así mismo, hemos de apuntar que estos rasgos de comicidad (el propio dramaturgo la denomina farsa en la última acotación de la obra), los encontramos en géneros tradicionales como pueden ser el entremés y la farsa, utilizando el *quid pro quo*, situaciones disparatadas, y la comicidad no sólo textual, sino también la que de forma inherente recae en la gestualidad y el movimiento actoral.

Efectivamente este acto nos traslada a otra realidad, una realidad supraterrrenal, a una espacio-temporalidad en suspensión capaz de plantear el mundo como una proyección dinámica de otra realidad.

El acto tercero, “Discurso y entrega de distintivos y brindis de honor”, nos devuelve a la realidad tangible del homenaje al Maestro. Con un total de cinco escenas, se configura en su estructura externa siguiendo el esquema de la *Liturgia eucarística*. El texto realizará el mismo recorrido desde la evocación al recuerdo hasta la exaltación del cáliz. La escena I y II nos mostrará el carácter ritual pues en ambas asistimos a la preparación del “altar” como si de la eucaristía se tratase. Sin embargo, en un plano verbal encontraremos la comedia como elemento constitutivo, ya que quedará subrayado una visión trascendente frente a otra mundana. Así lo encontramos en las palabras del profesor Matamula cuando con un *leitmotive*, constante en la obra, sentencia “El principio no se entiende si no se sabe el final y al final no se acuerda uno ya del principio”<sup>238</sup>, expresando un sentido literal, con respecto al homenaje que no acaba de arrancar, y otro trascendental, que refiere que el recorrido de la existencia terrenal del hombre únicamente cobrará sentido si se contempla

237 Mt 27,29; Mc 15, 17; Jn 19, 2.

238 Op. cit. pág. 41.

el propio final de éste. En contrapartida, la escena II plantea de nuevo un juego de ingenio y de acción, ya que Camarero y Profesor mantienen un diálogo en el que aparentemente hay implicación conversacional pero en el que el camarero se deja arrastrar por elementos mundanos en contraposición con el discurso trascendental del profesor Matamula.

Camarero.- Si señor, un verdadero coloso. ¿Lo apalabrado sigue en pie?

Matamula.- ¿Qué importan las palabras ni el silencio que guarde el mundo?

.....

Matamula.- Sólo el heroísmo de unos pocos puede resistir esta época lúgubre. Lo oye bien, ¡el heroísmo!

Camarero.- Sí señor, el heroísmo... Lo que yo le quiero decir es que quién se hará cargo del convite.

Matamula.- Vivimos una época en que nadie cree ya en nadie.

Camarero.- Nadie<sup>239</sup>.

La tercera escena, una de las más extensas de la obra teatral, comprende varias secuencias que reflejan momentos y correlaciones con el pasaje bíblico del banquete eucarístico<sup>240</sup>, así como la introducción de un nuevo personaje, Revolera. Reseñable es el juego de acción con la entrega de distintivos y el brindis de honor. Ambas secuencias funcionarán mediante la técnica de la correlación; la primera con la *presentación de los dones* que implica la participación de los fieles. En la secuencia de entrega de distintivos, veremos como los personajes al igual que los apóstoles se pelean por ser los más cercanos al Maestro:

Revolera.- Quiero entregar este distintivo entre distintivos, a quien como yo, se distinguió entre los héroes. ¡Queda entregado mi distintivo! (*Aplaude solo*)

239 Calonge, E. op., cit. pág. 45.

240 Lc 22, 7-20; Mc 14, 12-21.

Cantarrana.- Yo también le quiero hacer entrega de esta copa de honor al Maestro para que sigamos brindando por muchos años. ¡Ole! (*Aplaudes solo*)<sup>241</sup>.

La segunda, el brindis, con la “comunión” representada en este caso como borrachera, donde los personajes se dejan llevar por lo mundano, y bajo los efectos del alcohol se nos descubrirá, haciendo de nuevo uso de un doble plano simbólico, el abandono del Maestro por parte de los personajes, sus discípulos. Mostrado, tanto en un plano discursivo como escénico que los personajes actuarán del mismo modo que los discípulos de Cristo que abandonaron a su Mesías justo en el momento en el que fue traicionado por Judas. Los personajes de Matamulas, Cantarranas y Revoleras intercambiarán los papeles de Judas, Pedro, y Juan pues creemos que no es intención de Calonge que representen en rigor a estos personajes bíblicos durante toda la obra sino mostrar el hecho de la huida, del abandono, y de la traición, en respectivos personajes:

Revolera.- ¿Cobarde yo? ¿A mí me vas a llamar cobarde? ¿Cómo crees que me gané esto? (*Saca del bolsillo el trofeo que antes ocultó*)

Cantarrana.- Lo habrás robado.

Revolera.- Por dar la cara. ¡Chivato!

Cantarrana.- Mira, mira el valiente. Si me acerco y tiemblo. ¡Tú fuiste de los primeros en abandonar al Maestro! ¡Tú fuiste de los primeros en salir corriendo!

.....

Revolera.- Usted es el que con su charlatanería cambia todo lo dicho por el Maestro. ¡Traidor!

Matamula.- ¿Traidor yo? Usted que se llama discípulo, ¡discípulo! Y lo único que ha hecho es robarle sus ideas. ¡Ladrón!

Revolera.- ¿Robarle yo?

Matamula.- Yo no comparto mi mesa con ladrones.

---

241 Calonge, E. op., cit., pág. 53.

Revolera.- El que no comparte mi mesa con ladrones soy yo. ¡Traidor!

Matamula.- ¡Ratero!

*Separan las mesas, llevándolas a extremos opuestos y vuelven a disputarse al pelele cogiéndolo cada uno por un brazo.*

De este modo, podemos ver cómo hay referencias que nos pueden llevar a establecer relación con Revolera y Mateo, Cantarrana y Judas, Matamulas, Pedro. A pesar de la desviación de algunos de los casos. Importante es como escénicamente, a través de la acotación, se representa la escisión con separación de mesas y de nuevo la lucha por ser el más cercano al profesor. En definitiva, esta escena establece una correlación directa con la disputa de los apóstoles en la última cena.

Las dos últimas escenas de este acto reflejan la lucha terrenal y mundana, y el abandono del Maestro. Significativo es el hecho de serendipia por parte del Maestro, al encontrar la página buscada, la de clausura, planteando una estructura circular a través de la pérdida y el hallazgo de la misma y la relación que establece esta acción con la frase que funciona de *leitmotive* en la obra “El principio no se entiende si no se sabe el final y al final no se acuerda uno ya del principio”: el maestro encuentra por fin la página de clausura que hará entendible el recorrido del hombre en la vida como el peregrinar hasta verdadero fin. Funciona la obra en un sentido anagógico, que hace que el espectador convertido en exegeta vaya más allá del sentido literal del texto y encuentre otras significaciones más elevadas, profundas o espirituales. A esto contribuye, sin lugar a dudas el Acto IV, “Página de clausura”, en el que los funcionarios leen el expediente que anula, por no ajustarse a fecha ni a la ley de homenajes, dicha celebración, y en la que el público-lector, descubrirá cómo ha asistido al momento final de cada uno de los personajes de la obra.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

**Análisis crítico de**  
***‘Cuando la vida eterna se acabe’***



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## 7. LA TÉCNICA BARROCA EN *CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE*

### 7.1. Método y análisis textual

El texto teatral es un todo que propone un discurso que conlleva varios niveles. Esto hace que la obra sea analizable desde diferentes perspectivas. Según el tipo de acercamiento a la misma obtendremos resultados totales o parciales. Para que este acercamiento sea total, se requiere el empleo de metodologías analíticas distintas. Esto significa que el acercamiento a la obra puede producirse desde caminos muy diversos, ya sea desde teorías de base lingüísticas, o desde teorías que plantean el texto como un producto estético, o como un producto social, etc.

Nosotros para vislumbrar la técnica barroca en *Cuando al vida eterna se acabe*<sup>242</sup>, nos aproximaremos al texto desde enfoques distintos, que nos ayudarán a conocer primero su estructura, y a continuación su contenido; para así, posteriormente, establecer paralelismos con las dos nociones básicas -“asunto y argumento”- que Calderón expuso sobre su técnica.

Contenido y estructura son dos niveles, a priori, inseparables. El riesgo ya fue asumido por las teorías estructuralistas, y la formalista, por ello intentaremos cohesionar los distintos enfoques analíticos para la concreción de un discurso coherente que ayude a establecer cómo se dan cabida en el texto la lectura a dos visos de la que tanto hemos hablado a lo largo de este estudio. Por ello, basándonos en los estudios de Ignacio Arellano, tendremos muy en cuenta los distintos paradigmas compositivos que el investigador diferencia en el auto sacramental, tales como el conjuro, los pregones, los juegos de ingenio y destreza, los juicios, pleitos y sus derivaciones; además de paradigmas catequéticos y pedagógicos, el banquete o convite, los emblemas y modelos iconográficos, y otros paradigmas que I. Arellano establece como más oca-

242 Calonge, E., *Cuando la vida eterna se acabe*, Ed. Hiru, 1999.

sionales como la comedia, consulta de memoriales, alarde de ejercito, junta médica, la visión y el viaje.

La intertextualidad bíblica, y las categorías establecidas por Arellano según la extensión ya sean “menciones”, “macrotextos parciales”, y por último, “macrotextos argumentales”, será aplicada también aquí para establecer los elementos bíblicos insertos en la obra de forma directa o a través de paráfrasis bíblicas. En el apartado 8 expondremos las correspondencias encontradas con las distintas intertextualidades y paradigmas en la obra.

En nuestra aproximación a la estructura dramática analizaremos *Cuando la vida eterna se acabe* bajo la distinción fundamental de los formalistas rusos<sup>243</sup> entre fábula e intriga. Fábula entendida como la que constituye y engloba la serie de sucesos desarrollados cronológicamente y que se conectan de una manera causal; mientras que intriga o trama, tendrá su basamento en la combinación de circunstancias e incidentes; por este motivo, podríamos entender el argumento o fábula como “natural” y la intriga o trama como “artificial”.

Por ello, hemos analizado de forma separada las escenas, detallando en la columna de la izquierda los puntos que conforma la intriga de la obra y en la columna de la derecha el movimiento interno de la acción dramática. Con fin de facilitar al lector los acontecimientos más relevantes dentro de cada una de ellas, hemos adjuntado el texto y/o fragmentos correspondientes.

La complejidad de *Cuando la vida eterna se acabe* radica en su construcción estructural, pues no está basada en la noción de acción dramática en su acepción aristotélica, definida como el eje con respecto al cual van engarzadas las diferentes situaciones dramáticas y mediante la cual se organiza el argumento; sino como acción trazada a través de situaciones metonímicas que el lector/espectador tendrá que completar, ya que el conflicto se suprime, y no se focaliza la crisis, más bien se inciden en la creación de cuadros temáticos o situacionales. A este andamiaje habrá que sumar los distintos grados de re-

243 Nos apoyamos en los formalistas R. Jakobson y P. Bogatyrev, que contribuyeron a la creación del denominado Círculo de Praga en 1926.

presentación del tiempo que expone la obra y la acronía que encontramos en algunos de sus actos; por ello, hemos abarcado el estudio del espacio y el tiempo a través del análisis semiótico. En él desarrollamos y seguimos las pautas y metodología de la semiótica lingüística de A. J. Greimas que plantea procedimientos de segmentación dentro de la organización sintagmática del texto, donde precisamente la semiótica se ha establecido con más rigor, así como del procedimiento de regularidades textuales, y de estructuras previsibles. Estos procedimientos serán empleados en el análisis de esta obra; pero única y exclusivamente aplicados al texto secundario -acotaciones<sup>244</sup>- por tener unas características concretas. Sin duda, que el discurso de los personajes también funciona en algunas ocasiones como indicadores del espacio y el tiempo, por lo que lo hemos reseñado cuando ha sido necesario.

Además nos hemos detenido en el estudio de la “visión”, pues nos ha permitido establecer la distancia, la perspectiva y los niveles de la obra dramática, señalando así los componentes dramáticos, metadramáticos y meta-teatrales; señalaremos los cambios de nivel que trasgreden una visión para pasar a otra, la metalepsis<sup>245</sup>, y tejen, así, una compleja red estructural y de significaciones.

La acción como abstracción, y no como hecho concreto, supone un movimiento hacia un fin, una modificación de una situación inicial, una progresión de una situación a otra hasta llegar a una situación final. Este movimiento se ve alterado en *Cuando la vida eterna se acabe*, pues la obra no contempla en su totalidad la acción como modificación de una situación inicial; es por ello, que en el detalle de la intriga y la acción en determinadas “Memorias” reseñemos su carácter situacional o de cuadro. Estas tendrán una funcionalidad asociativa, a veces, y persuasiva, otras.

244 Que entendemos como todo lo que no es diálogo, englobando por tanto, el término didascalia, el *dramatis personae*, el título de la obra, los títulos de los actos, de las escenas, etc.

245 García Barrientos, J.L., *Como se comenta una obra de teatro*, Ed. Síntesis, 2003, p. 193.

Igualmente hemos titulado las escenas/cuadros intentando abarcar el significado de las misma para, en adelante, referirnos a ellas a través de su contenido semántico, ya fuere apoyándonos en distintos tipos de signos, o teniendo en cuenta la relevancia de la escena a nivel argumental; evitamos así referirnos a ellas en su valor numérico.

De igual modo, nos acercaremos a la representación de la obra en cuestión haciendo mención a los momentos más significativos, que refuerzan elementos semánticos del texto. Tomaremos como base la grabación existente del Centro de Documentación Teatral fechada el 17/11/1998 y realizada en el teatro en el teatro Olimpia de Madrid. Este acercamiento, nos ayudará a vislumbrar las influencias que concurren en los textos de *La Zaranda* y que ya son portadores de lo representacional desde una perspectiva dramático-literaria. La pintura, por ejemplo, constituye un referente clave en su poética escénica y aunque no sea la intención de este estudio, no nos gustaría desatender este aspecto, y mencionar las composiciones que de una manera intertextual aparecen en distintos momentos de la representación de *Cuando la vida eterna se acabe*. No obstante, somos conscientes que este aspecto es meramente una reseña descriptiva y que debería dar lugar a un estudio específico que podría configurar otro estudio en profundidad.

## 7.2. La acción y la intriga en el acto I: “De cuando Marcela Bebevientos alborotaba en los gallineros”

### 7.2.1. Memoria I

ACTO I	De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros.
Memoria I: “El sueño de Marcela”	<b>Estructura de la intriga</b>
Sit. inicial: } Incidente: } Función prologal. Situación final: } Escena de nivel dramático: exposición de la situación, “el sueño”. Cuadro de distancia ilusionista.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marcela duerme encerrada.</li> <li>2. Marcela mutila palabras.</li> <li>3. El delirio de Marcela nos presentará sus fantasmas.</li> </ol>

*Tras el enrejado de somieres herrumbroso. En un rincón, hecha un ovillo, dormita Marcela Bebevientos: Tiritones, babas y mocos. Expresión ausente de su apergaminada cara.*

Entre sueños mutila las palabras, entrechocadas con hipidos y sollozos.

*Concebida un estorbo, fue confinada al gallinero para esquivar su repulsiva presencia. Era en aquel entonces una niña que correteaba a las espantadas gallinas que revoloteaban dejando torbellinos de plumas y cacareos. Ella babeante las perseguía, toda risa en su mueca arrugada.*

Como sonámbula corretea tras las sombras que se agitan en el pabito de su delirio, escupiéndolo gorgozadas de sonidos huecos.

*El paso de los años dejó intacta esa mueca, como agazapadas quedaron en el tiempo sus pocas luces: ahora confunde a los personajes que circundan su mísero mundo con las aves que alborotaban alrededor de su infancia.*

Parece jugar a la gallina ciega con los fantasmas que la habitan: antepasados sombríos, ángeles confusos...

Esta primera memoria que abre la obra está compuesta por una única acotación sin intervención de los personajes. Su carácter prologal de función introductoria, nos presenta a un personaje vital para el desarrollo de la misma que no tendrá voz, pero que, sin embargo, ejerce como “pseudo-demiurgo” pues funciona como creador y organizador del universo dramático, esto es, la historia de Marcela Bebevientos y su ensoñación. Esta función introductoria y prologal es la que hace que no podamos hablar de ésta a nivel de acción dramática pues no existe movimiento interno ni modificación de una situación inicial. La función consiste en exponer la secuencia primaria o secuencia dramática, el sueño, como marco que encuadre la secuencia secundaria o metadramática, el contenido del sueño, que resultará ser la principal, es decir, la representada durante toda la obra, esto es, el delirio de La Bebevientos.

El juego temporal que plantea la obra es uno de los elementos que caracteriza la dramaturgia de Eusebio Calonge, ya que para él el planteamiento de la concepción material del tiempo deriva en unas respuestas religiosas y metafísicas que hacen trascender la historia y los personajes<sup>246</sup>. Si en otras obras, tratadas en este estudio, se ha tematizado el recuerdo a través del discurso de los personajes, como por ejemplo en *La puerta estrecha* cuando La Calaca habla del abandono de sus recuerdos como metáfora de los sueños y la esperanza, o como Juan el Viejo en *Obra póstuma* hace referencia a la disolución de los recuerdos a causa de su estado escatológico, en *Cuando la vida eterna se acabe* el tratamiento del tiempo va más allá, pues conforma la estructura del texto a través de las distintas temporalidades que expone, es decir, no se limita únicamente a quedarse en una verbalización, sino que expone una visión a distintos niveles (secuencia primaria y secundaria) y además se produce una alteración del orden cronológico de la fábula, que iremos exponiendo a lo largo de este análisis, cuyo afán consiste en trasladar, tanto textual como escénicamente, un orden no jerárquico que afectará a imágenes, movimientos y palabras. Como expone Lehmann “los pensamientos oníricos conforman una

---

246 Entrevista, Anexo I, Subcategoría 6.b.1.

textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados”<sup>247</sup>.

El carácter onírico que encierra esta primera escena enmarca, como decíamos, una visión dramática, acción de dormir, cuya función sintáctica es la “explicativa”<sup>248</sup>. Explicativa de la visión metadramática que las restantes escenas se encargarán de exponer.

Este contenido diegético será representado por *La Zaranda* a través de la composición pictórica en el que lo visual y lo sonoro -representación de una piedad, ruido de campanas y revoloteo de gallinas que se repite sin cesar<sup>249</sup>- serán los encargados de informar al público que en adelante toda la acción dramática a la que asistirán se corresponde con una realidad que podríamos denominar “virtual”, y lo que es más importante ante un mundo configurado dentro de una visión metadramática, pues los restantes personajes se representarán así mismos a través de los recuerdos pasados de Marcela en este primer acto. La realidad virtual hará que el sueño y el delirio de Marcela Bebevientos se haga patente en la escena haciendo participe de esta temporalidad al espectador. De esta manera, Marcela, en su delirio, atraparà las distintas sombras que se asomaron a vida.

Así, en la representación el elemento prologal, es planteado auditivamente a través del cacareo de gallinas y sonidos de campanas y a nivel de acción, *La Zaranda* expone a los tres personajes, en vez de a Marcela sola “mutilando palabras y sollozos”. Estos personajes ocuparán las tres zonas establecidas por los objetos que los acompañarán durante toda la representación: velas (izquierda, primer término), somieres (centro, segundo término), barreño con agua (derecha, primer término). En los somieres desvencijados estará Marcela que en su delirio lanzará plumas al aire; la Catacatre, que después de la faena utiliza el barreño con el que se lava, y lanzará agua al aire; y por

247 Lehmann, H. T., *El teatro posdramático*, Ed. Cendeac, 2013, p. 146.

248 García Barrientos, Op. cit., p. 234.

249 Representación de *Cuando la vida eterna se acabe*. Grabación del Centro de Documentación Teatral (17/11/1998), Teatro Olimpia.

último Doña Zancajos que en su zona de rezos, repite su letanía. La música que acompaña a este prólogo escénico será una Plegaria-Marcha popular de Semana Santa.

Otro elemento reseñable de la obra y que se pone de manifiesto en esta escena, es el carácter de la prisión, del encierro<sup>250</sup>, tan característico en el teatro de Calderón. Y al mismo tiempo y al igual que éste la prisión no es un encarcelamiento por un castigo, sino que se plantea como metáfora del mundo, o mejor dicho de evitar que un individuo haga daño al mundo, que afecte a las leyes terrenales. El símbolo que ha de considerarse aquí es el de la prisión, teniendo en cuenta que Marcela encarcelada, es tal, porque así ha sido la voluntad del sino que gobierna la vida humana. Parker explica: “es un concepto análogo, hasta cierto punto, al concepto teológico del pecado original. El pecado original, como parte inseparable de la naturaleza humana, es una imperfección o debilidad de la voluntad, que provoca una tendencia hacia el mal, de modo que hace que el pecado parezca algo natural sin ser de ningún modo inevitable o invencible”<sup>251</sup>. Propone en definitiva una tendencia al sufrimiento, que en el caso de Marcela Bebevientos está condicionado por el abandono padecido.

Pero a su vez, y de vuelta con el teatro Barroco, la obra, un “todo onírico” y un “todo representación”, engloba de una atacada el concepto de metateatro (teatro dentro del teatro) y metadrama (drama secundario insertado a través del sueño en el drama primario o nivel dramático) del que Calderón nos dejó sus dos obras más sobresalientes *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*. I. Arellano, en su estudio sobre la estructura de los autos sacramentales de Calderón, establece dentro de los paradigmas estructurales, el que denomi-

250 Aunque no es hasta el segundo acto compuesto por los “Hechos” en los que descubrimos los motivos del encierro, en esta escena ya se expone que nuestra protagonista dormita encerrada. Ver análisis semiótico espacio-temporal del apartado 7.3.

251 Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, Ed. Cátedra, 1991, p. 56,57.



na como “visión”<sup>252</sup>, de gran interés y complejidad por lo que supone reflejar la visión onírica o la proyección metal del personaje.

### 7.2.2. Memoria II

ACTO I	De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros.
Memoria II: “Los miedos de Marcela”	Estructura de la intriga
<p>Situación inicial: Marcela se cobija. Incidente: Marcela recuerda las humillaciones de Doña Zancajos. Situación final: Marcela busca jugar atrapando más sombras.</p> <p>Escena de nivel metadramático: contenido del sueño. Distancia: ilusionista Presentación de dos de los personajes femeninos: La Catacatre y Doña Zancajos.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marcela atrapa una sombra.</li> <li>2. La Catacatre la despoja de liendres.</li> <li>3. Doña Zancajos que aparece para defecar no quiere que Marcela se le acerque.</li> <li>4. Doña Zancajos piensa que Marcela no tiene alma, que está más cerca del mal que del bien.</li> <li>5. Marcela en su delirio sufre al escuchar las palabras de Doña Zancajos.</li> <li>6. Doña Zancajos defiende su convicción de que La Catacatre y Marcela se quemarán en el infierno.</li> <li>7. Doña Zancajos está enferma.</li> </ol>

*Al fin acorralla y atrapa a una de las sombras. Una mujerona hosca y desgredada, prematuramente marchita. El despojo atiende a “La Catacatre”. El delirio de la tonta parece diluirse en sus recuerdos.*

**La Catacatre.** ¡Suelta! ¡Suelta Marcela! ¿Qué haces chiquilla? Anda estate quieta. ¿Dónde te meterás para coger tanta miseria?.

*La Bebevientos babea profundos gorjeos.*

252 Arellano, I., *Estructuras dramática y alegóricas en los autos de Calderón*, Ed. Reichenberger, 2001, p. 55.

**La Catacatre.** *(Coloca horizontal uno de los somieres que forma la cerca. En él se sienta, poniendo la cabeza tiñosa de la tonta en su regazo, como en una piedad grotesca) ¡Y que no para! Estate quietecita que te despoje. ¿Con quién te juntarás para tener la cabeza comida de liendres? Cualquiera sabe, con la patulea de famélicos que pasan por ahí... ¿te pican verdad? Con el tiempo así es peor, todos los bichos buscan la calor de los lechos... se entremeten por entre la paja de los colchones y te comen a picotazos. ¡Para eso viene el agua para emporcarlo todo!...¡Y que no para! ¡Qué manera de llover!.*

*(Otra de las sombras se asoma a la luz de la turbia memoria de Marcela. Una vieja seca como un esparto, a la que cuadraron con el mote de “Doña Zancajos”. Arrastra un balde con el talante de quien viene a regar la cizaña).*

**Doña Zancajos.** Esto no parece sino el diluvio... *(Se arremanga las faldas y se espatarra sobre el balde. Sólo entonces repara en la compañía)* ¡Qué concurrido está el gallinero! Ni un sitio donde aliviarse tranquila le dejan a una. Sujeta bien a esa, que me va a llenar de miseria en cuanto se me arrime.

**La Catacatre.** Déjala, esta ni siente ni padece.

**Doña Zancajos.** Fíate tú de estas mosquitas muertas, cualquiera sabe lo que lleva por dentro. Tanta gente que se lleva Dios y dejó aquí esta prenda que ni siquiera distingue a las personas de las gallinas.

*La Bebevientos arroja un sonido amargo, como un graznido.*

**Doña Zancajos.** Ésta abarrunta la tormenta. ¿Qué se le infundirán las cosas para que chille de esa manera?.

**La Catacatre.** Son cosa de sueños. ¡La pobre inocente! No podemos saber lo que lleva por dentro. A lo mejor, le habla a su alma.

**Doña Zancajos.** Me parece a mí que tú no andas muy bien de la molle-  
ra. ¡Pues no dice que este pedazo de carne tiene alma! ¡Su alma! ¡Qué blasfemia!.

**La Catacatre.** La infeliz sólo busca cobijo.

**Doña Zancajos.** A ésta sólo le puede dar ya cobijo la tierra. (*Comienza a vaciarse dolorosamente sentada en el balde. Con las huesudas manos escarba la tierra*) ¡Qué los ángeles me asistan!

*La Bebevientos se agita intentando zafarse de La Catacatre.*

**La Catacatre.** No le hable de esas cosas que la descompone. No hagas caso de los disparates de Doña Zancajos. Los ángeles no existen. ¿Dónde se ha visto que los muertos salgan volando?.

**Doña Zancajos.** (*Mastica las sílabas entrecortadas por el dolor*) Sigue hablando esos sacrilegios. Los ángeles te hundirán en... fuego y sangre.

**La Catacatre.** Que me esperen los ángeles por mucho tiempo que yo no tengo prisa por andar pegando voleteos.

**Doña Zancajos.** (*Se agarra a cada palabra como a un clavo ardiendo*) Ya te reirás menos cuando te estés achicharrando en el infierno. Vuestra peste ha subido hasta el cielo y hace vomitar a los ángeles fuego y sangre.

**La Catacatre.** Acaba con la letanía, aquí no hay más peste que la que la que tu dejas.

**Doña Zancajos.** Está al venir el astro terrible...

**La Catacatre.** Empuja, empuja. A ver si viene pronto y te quedas tranquila.

**Doña Zancajos.** Tú eres la que estás empujando las mismísimas puertas del infierno.

**La Catacatre.** ¡Amén vieja chocha!

*La Bebevientos se escapa con gran bulla, obstinada en seguir persiguiendo las sombras.*

**Doña Zancajos.** (*Se incorpora poderosamente*) Si no fuera porque una sabe perdonar...(Mira en el fondo del balde como si descifrara un oráculo) ¡Sólo sangre! Esto no trae nada bueno.

La escena que hemos titulado “Los miedos de Marcela” se corresponde con la primera escena metadramática de la obra donde se procede a la presentación de personajes, pues el juego que se expone y narra en la escena anterior se materializa en la Memoria I y permite que el público/lector tenga la capacidad de entrar en lo más profundo del sueño delirante de Marcela

Bebevientos que, con cuya función de pseudo-demiurgo -justificada a través de su estado mental y su obsesión por perseguir a las gallinas que cree personas-hará que progresivamente atrape el resto de personajes, mostrándolos, así, al espectador.

En este caso, son las sombras de la Catacatre y Doña Zancajos las que deambularán por ese espacio mostrándonos las relaciones existentes entre ambos personajes y, entre estos y Marcela.

A pesar de cumplir esta memoria la función de presentación de personajes y exposición de la situación, podemos establecer una mínima progresión dramática ya que hemos marcado como incidente las humillaciones que sufre Marcela como un motivo de reacción del personaje. Sin embargo, el peso de la escena lo plantean las distintas relaciones que se establecen entre los personajes.

La primera relación que se expone es la de Marcela y la Catacatre, siendo ésta de protección y cobijo, quedando claramente explicitado con la acotación que revela la imagen iconográfica de la “Piedad” que representa uno de los principios de la doctrina cristiana: la piedad, puesta en acción, vivida, y practicada. Este tema será relevante a lo largo de la obra pues pondrá de manifiesto la evolución del término “piedad” tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento. La diferencia primordial entre ambos será el conocimiento que cada personaje tiene de la noción de piedad; la exclusión, por un lado, de la noción del término “piedad” queda representado en el personaje de Doña Zancajos, que alude a la práctica y a la predicación de leyendas profanas y sin fundamento; y por otro, la representada por la Catacatre que representa la negación a la práctica, y que no confía ni predica leyendas profanas, ni en mitos religiosos sino que representa la noción de piedad en su versión más humana la de creer y practicar la caridad del evangelio del Reino de Dios.

Escénicamente, *La Zaranda* en su representación unifica ambas memorias puesto que esta composición escénica de la piedad abre la obra junto con el sonido de campanas, y gallinas ya mencionado.

“Los miedos de Marcela” se hacen patentes en esta escena a través de las intervenciones de Doña Zancajos, cuyo nombre ya denota rasgos negati-

vos pues una de las acepciones de “zancajo” es persona de mala figura. Los insultos y los agravios que Doña Zancajos lanza a Marcela y la situación de superioridad que cree tener quedan marcados tanto a nivel textual, por las zonas espaciales en las que este personaje desarrollará su acción, como a nivel de representación donde podemos observar que las áreas más elevadas serán las ocupadas por Doña Zancajos:

**Doña Zancajos.** *(Se agarra a cada palabra como a un clavo ardiendo)* Ya te reirás menos cuando te estés achicharrando en el infierno. Vuestra peste ha subido hasta el cielo y hace vomitar a los ángeles fuego y sangre<sup>253</sup>.

Los dos planos que en su discurso expone el personaje, *Infierno vs Cielo*, detonarán el movimiento de elevar y descender de los propios personajes, que quedarán manifiestos durante la representación en la elevación y el descenso de los mismos.

Pero las referencias a estos dos planos serán constantes en Doña Zancajos y tomarán un aspecto tangible en la escena dotándolo de una imagen visual, que creará una estructura asociativa a lo largo de la representación.

**Doña Zancajos.** A ésta sólo le puede dar ya cobijo la tierra. *(Comienza a vaciarse dolorosamente sentada en el balde. Con las huesudas manos escarba la tierra)* ¡Qué los ángeles me asistan!.

De esta forma, y adelantándonos a la siguiente Memoria, se manifiesta el lugar de vigilancia de Doña Zancajos como su “oscuro palo del gallinero”<sup>254</sup>.

Como anticipábamos, la existencia de cuadros y escenas plantea unas situaciones más dramáticas, y otras más estáticas. Ciertamente, ésta propone una modificación de la situación inicial, y por tanto, se basa en la creación del momento de crisis, esto es debido a que la acción dramática implica directa-

253 Calonge, E., op. cit., p. 27.

254 Calonge, E., op. cit., p. 29.

mente al personaje de Marcela Bebevientos; sin embargo, el resto de Memorias del acto focalizan como protagonistas a Mateo el Metralla, a la Catacatre y Doña Zancajos, por lo que su composición será más pictórica pues Marcela pasa a ser espectadora de la acción con su función de pseudo-demiurgo.

### 7.2.3. Memoria III

ACTO I	De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros.
Memoria III: “De cómo el Metralla regresó y murió”	<b>Estructura de la intriga</b>
<p>Situación inicial: El Metralla llega para quedarse.</p> <p>Incidente: Enfado de la Catacatre ante el regreso de el Metralla.</p> <p>Situación final: El Metralla se queda y muere.</p> <p>Escena metadramática: contenido del sueño.</p> <p>Distancia: ilusionista. En la representación se inserta un elemento rupturista: el cuadro viviente.</p> <p>Escena de presentación de personajes. Marcela la Bebevientos sigue mostrándonos en su delirio hacia la muerte, otra de sus sombras, Mateo el Metralla.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marcela corretea otra sombra, la de el Metralla.</li> <li>2. La sombra de el Metralla se hace presente.</li> <li>3. La Catacatre se desnuda para hacer el negocio.</li> <li>4. El Metralla advierte de cómo están las cosas fuera.</li> <li>5. El metralla quiere quedarse.</li> <li>6. Discusión entre la Catacatre y el Metralla por su relación: su marcha y su regreso.</li> <li>7. El Metralla consigue quedarse.</li> <li>8. Muerte de el.</li> </ol>

*Correteando por la Bebevientos, aparece a la tenue luz de los recuerdos Mateo “el Metralla”, de mirada desencajada y pómulos tallados por el hambre. Cargado con un mugriento petate, al que se agarra como tabla de salvación, tropieza con el camastro de La Catacatre. Espeso silencio en-  
trambos, por el que cruza, inhóspita, Doña Zancajos de vuelta a su oscuro  
palo de gallinero.*

**Doña Zancajos.** ¡Ya está aquí el que hace temblar los reinos! ¡Tú, chala-do, aquí no queda sitio! Este no trae siempre más que desgracias. Mejor estate al acecho. ¿Quién te manda?. Aquí no queda sitio. ¡El perro vuelve al vómito!.

**La Catacatre.** No tenemos mucho tiempo...*(Rompe el silencio desnudando su cuerpo de harapos. Aparecen más harapos debajo de los harapos)* Así que ligerito... que el tiempo no lo regalan.

**El Metralla.** Déjame tomar resuello. Parecía que no iba a llegar nunca. Cuanto más andaba, más parecía que me quedaba. ¡Traigo los pies reventaos!. *(Se sienta sobre el camastro, arrodillada La Catacatre limpia sus pies)* Cada vez me va quedando todo más lejos.

*Marcela Bebevientos busca su reflejo en el fondo del balde*

**La Catacatre.** Las cosas malas son las que se hacen eternas, lo bueno se acaba pronto.

**El Metralla.** Tú no sabes como se están poniendo las cosas ahí afuera. Todo cada vez peor. Ya nadie cree en nadie ni sabe uno quién le escucha. Las cosas se están poniendo que dan miedo.

**La Catacatre.** Anegándose. ¿Cómo quieres que estén las cosas ahí afuera? ¡Y peor que se van a poner como no cambie el tiempo.

**El Metralla.** Lo que es menester que no veas lo que yo he visto.

**La Catacatre.** Yo lo que estoy viendo es que tú has venido aquí a gastar nada más que la saliva. Así que ¡Conque! Ligerito que se me acumula el trabajo.

**El Metralla.** ¡Qué trabajo ni trabajo! Cada vez nos van dejando más solos. ¿A qué tanta prisa? Pues sí que me recibes bien.

**La Catacatre.** ¿Y qué te esperabas, una banda de música? ¿De qué vienes huyendo ahora?.

**El Metralla.** *(Comienza a desvestirse)* Ya me conoces, yo no soy de los que salen huyendo.

**La Catacatre.** ¿Conocerte yo a ti? No sé de qué.

**El Metralla.** ¿Tan cambiado estoy?.

**La Catacatre.** No, que va, que va. Sigues lo mismito. Por eso sigo sin conocerte.

**El Metralla.** Pues ya ves (*desnudo*), esto es lo que queda. Ni yo mismo me reconozco ya.

**La Catacatre.** Te advierto que gastar saliva te va a costar lo mismo (*Se vuelve a cubrir con sus harapos*).

**El Metralla.** Antes no me tratabas así.

**La Catacatre.** ¿Antes? ¿Antes de qué? ¿Quién se acuerda de eso ahora? ¡Las cosas nunca han sido de otra manera! Desde que tengo uso de razón siempre lo he conocido todo torcido. Antes igual que ahora. Ahora igual que antes. ¡Torcido!.

**El Metralla.** Ahora es peor, se ha perdido el respeto. Ahora todos están contra nosotros... ¡Contra nosotros! Contra mí que lo di todo.

**La Catacatre.** Tú que vas a dar, si es menester que te den a ti. Eso lo has tenido tú que soñar.

**El Metralla.** A ti nunca te importaron nuestros sueños.

**La Catacatre.** Será que tuve que tener los pies en la tierra.

**El Metralla.** En el fango. La tierra sin sueños no es más que una ciénaga.

**La Catacatre.** Claro, y tú no eres de los que se arrastran, no vaya a ser que te ensucies. Por eso has llegado tan alto. Para andar dando bandazos de un sito para otro, buscando quien te de refugio. ¡Desgraciado!.

**El Metralla.** ¿Desgraciado yo? ¡Tú sí que eres una desgraciada!.

**La Catacatre.** Eso es lo que eres, un desgraciado.

**El Metralla.** ¡Tú! ¡Tú sí que eres una desgraciada!.

**La Catacatre.** ¡Será desgraciado!.

**El Metralla.** Es verdad, eso es lo que soy, un desgraciado.

**La Catacatre.** ¿Desgraciado tu? Yo sí que soy una desgraciada.

**El Metralla.** Eso es lo que nos une. Tú y yo somos unos desgraciados.

**La Catacatre.** ¿Y qué? Cada cual sufre sólo, a su manera.

**El Metralla.** ¿No serás capaz de echarme como a un perro con la que está cayendo? Se han borrado hasta los caminos. Apiádate de mí.



**La Catacatre.** ¿De quién? Aquí no hay nadie, nada más que humo. Yo no veo a nadie, sólo humo. ¡Humo!.

**El Metralla.** ¿No serás capaz de cerrarme las puertas?.

**La Catacatre.** Más cerradas que las puertas del cielo.

**El Metralla.** Alguna vez las abrimos juntos.

**La Catacatre.** Tú como tantos otros que pasan por aquí, agotan su tiempo, pagan y desaparecen.

**El Metralla.** ¿Cuánto tiempo me queda?.

**La Catacatre.** Ninguno. Aquí todo se paga por adelantado.

**El Metralla.** Acabemos entonces. ¿Para qué caminar tanto? Mejor hubiera sido nacer como la tonta, con los sesos secos, mejor sólo ver gallinas o ángeles, que haber visto tanto. ¡Tanto para nada! *(De las fauces abiertas del petate saca un viejo traje negro, gastado pero esmeradamente doblado y unos zapatos machacados con betún. Comienza a desvestirse ceremonialmente)* Mientras duró el viaje no paraba de preguntarme por qué las cosas serían así.

**La Catacatre.** Buen viaje estás tú hecho. ¡No te habrás alejado tú mucho del gallinero!.

**El Metralla.** ¡Tanto soñar para nada! ¿Por qué vendrá todo siempre torcido?.

**La Catacatre.** Lo que está para ti nadie te lo quita. No vale la pena seguir huyendo.

**El Metralla.** He vuelto por eso.

**La Catacatre.** ¡No te quedaba otro sitio a donde ir!.

*Se tiende el Metralla vestido con el riguroso traje sobre el camastro. La Catacatre le cruza los brazos sobre le pecho y comienza su plañidos sobre el difunto.*

“De cómo el Metralla regresó y Murió” sigue manteniendo la misma correspondencia con la escena anterior. En este caso, Marcela atraparé el recuerdo de Mateo el Metralla y como en las escenas anteriores ésta tendrá como cometido presentarnos al último de los personajes que configura el reparto, pero a su vez, esta escena plantea una intencionalidad y, por tanto, una modificación

de la acción. Esto es, que la llegada del Metralla nos devela la relación entre éste y la Catacatre, que textualmente queda explicitado con la intervención del personaje cuando dice “no tenemos mucho tiempo (...) Así que ligerito... que el tiempo no lo regalan”; y que sumado a su sobrenombre que hace alusión a la profesión que ejerce, establece una relación de idas y venidas.

La Catacatre asume su función cuando el dramaturgo expone en la aco-tación “*Rompe el silencio desnudando su cuerpo de harapos. Aparecen más harapos debajo de los harapos*” e igualmente el Metralla cuando afirma “pues ya ves (*desnudo*), esto es lo que queda”; sin embargo, textualmente el encuentro no se produce de forma patente, sino latente, pues las consecuencias de este encuentro serán expuestas en la Memoria siguiente. Así las cosas, el Metralla, no sin esfuerzo, conseguirá que su visita no quede en un encuentro fugaz y logrará que no lo echen, pues fuera lo que queda es seguir andando. Cansado del camino, le llega la hora, y asistiremos a la muerte del personaje y a los lamentos de la Catacatre que funcionan como nexo onírico que enlazará con la siguientes dos Memorias.

Varios imágenes son creadas y escenificados por *La Zaranda* de modo que completan el significado y/o persuaden en el mismo, es por ello que escénicamente la presentación del Metralla simula la subida al monte Calvario, y más concretamente el momento en que Jesucristo porta la cruz. Igualmente se explicita el encuentro entre el Metralla y la Catacatre de una manera mecánica y repetitiva, utilizando la Catacatre un desatascador que conferirá, con su movimiento y sonido, una secuencia rítmica que irá en aumento. Esto unido a la intervención del Metralla, cuando le pide “resuello” completan metonímicamente el encuentro sexual.

Así mismo, hemos de señalar cómo en esta escena la distancia cero a nivel textual, es decir, ilusionista, queda fracturada por la inclusión del cuadro viviente o pausa, que lo dota de una velocidad cero en la representación. Este cuadro viviente, se reproduce tras la muerte del Metralla y tras la acción representada de descendimiento de la cruz, es entonces cuando se reproduce el cuadro viviente de Cristo yacente acompañado por *La pasión según San Mateo* de J. S. Bach.

## 7.2.4. Memoria IV

ACTO I	De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros.
Memoria IV: “La Marcela concebida”	<b>Estructura de la intriga</b>
<p>No existe movimiento dramático, ya que no se focaliza la crisis sino la fijación visual de un suceso, de la muerte del Metralla al descubrimiento del embarazo.</p> <p>Escena metadramática: contenido del sueño con recurso de metalepsis.</p> <p>Distancia: teatralista- aparte al público</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marcela busca refugio.</li> <li>2. La Catacatre descubre su embarazo.</li> <li>3. Doña Zancajos abomina del embarazo de La Catacatre.</li> <li>4. Mientras Mateo el Metralla, no renuncia a sus sueños de falso profeta.</li> <li>5. Doña Zancajos se burla del Metralla.</li> </ol>

*Los engañosos plañidos de La Catacatre alborotan la estancia. Doña Zancajos revolotea entre las sombras, Marcela amedrentada se refugia debajo del camastro donde yace el Metralla.*

**La Catacatre.** ¡Qué desgracia! ¡Qué desgracia!

**Doña Zancajos.** ¡Abrid las puertas! ¡Que vean como muere un rey! ¡Valiente mamarracho!

**La Catacatre.** Tenía que pasarme a mí.

**Doña Zancajos.** Ya te advertí que éste no te traería sino desgracias. ¡Tú, muerto de hambre! Ya te puedes ir buscando otro sitio donde estirar la pata, que aquí nadie te ha llamado.

**La Catacatre.** ¿A ti, quién te dio vela en este entierro?

**Doña Zancajos.** Entierro el que va haber como no se quite de mi catre este majareta. Con la de criaturitas que se lleva Dios y que tenga yo que bregar con estos degenerados. ¡Conque! Ya te quiero ver fuera de mi catre.

**El Metralla.** (*Hasta entonces yerto*) No me da la gana. ¿Es que no vais ni a respetar que estoy de cuerpo presente?

**Doña Zancajos.** Lo que estás es borracho, el infierno te trague.

**La Catacatre.** Infierno el que llevo dentro. ¡Qué desgracia!

**Doña Zancajos.** Deja ya de pregonarlo a los cuatro vientos, mejor que te lo hubieras cosido. Alguna puñetería tendrás que hacer para sacártelo fuera.

**El Metralla.** ¡Me han matado como a un perro! Mi sangre todavía está caliente bajo las heridas.

**Doña Zancajos.** La sangre atrae a las moscas.

**El Metralla.** Mi sangre no correrá en vano.

**Doña Zancajos.** ¿Quién te ha pedido que te desangres en este estercolero? Con la que derramo yo, hay bastante.

**El Metralla.** Yo sabré vengarme, conservo el fuego. Los asesinos arderán, sus ideas arderán, su dinero arderá... ¡Yo conservo el fuego!

**Doña Zancajos.** El fuego de la condenación, porque tú estás condenado de nacimiento.

**La Catacatre.** ¿Qué más condena quieres? ¿Qué más condena que arrastrarse? Todos los días desde que uno viene al mundo. Todos los días, toda la vida, arrastrarse por el fango y aguantar. ¿Qué más condena quieres que este fango?

**Doña Zancajos.** Será el hambre el que hace decir tantos disparates...

**La Catacatre.** Déjale que se crea que va a quemar el mundo. Contra él han pecado más de lo que él pecó.

**Doña Zancajos.** Contigo bien que tiene la cuenta pendiente, el demonio se lo cobre. ¿A ver cómo te arrancas de las entrañas el estorbo?

**El Metralla.** ¡Apartaos, carroñeros! *(Airado se pone en pie sobre el camastro donde se le figuraba su propio velatorio. Con la actitud arrebatada de quien pronuncia un encendido parlamento)* Aunque muera de miseria se cumplirán nuestros destinos. Nos creen derrotados y aunque estuviera muerto, arrojado al estiércol, devorado por los cerdos, abandonado por el mundo entero, mientras me quede un soplo de vida, proclamo que nosotros somos los vencedores, ¡Los vencedores! ¡Los vencedores! Los vencedores... *(Una tos cavernosa le corta el virulento parlamento)*

**Doña Zancajos.** ¿Qué? ¿Cómo os habéis quedado con el responso del muerto de hambre? ¡La voz que clama en la zahúrda!

Los lamentos de la Catacatre serán el motivo que abra esta escena y por los que la asustadiza Marcela busque cobijo. Este desaparecer de la escena queda justificado por el contenido de la misma, pues en esta secuencia temporal Marcela no ha cobrado vida aún. Sabremos que los llantos de la Catacatre confunden dos motivos fundamentales, la muerte del Metralla al final de la Memoria “De cómo el Metralla regresó y murió”, por un lado, y el embarazo indeseado, expuesto aquí, por otro. El llanto funciona como vínculo de unión en un orden acronológico. De igual manera, este vínculo estará presente en “El nacimiento de Marcela” (Memoria V). Por tanto, el llanto, la angustia y la desesperación de la Catacatre es el que invade el sueño inquieto de Marcela, en el que los sucesos mostrados exponen la empatía recíproca que sienten ambos personajes.

Del mismo modo, en este cuadro es reseñable la funcionalidad que ejerce al final uno de los personajes, Doña Zancajos, que como voz del dramaturgo utiliza el recurso de la metalepsis para pasar del plano dramático al meta-dramático, con el empleo del aparte:

Doña Zancajos. ¿Qué? ¿Cómo os habéis quedado con el responso del muerto de hambre? ¡La voz que clama en la zahúrda!

## 7.2.5. Memoria V

ACTO I	De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros.
Memoria V: “El nacimiento de Marcela”	<b>Estructura de la intriga</b>
<p>No existe movimiento dramático, ya que no se focaliza la crisis sino la fijación visual de un suceso.</p> <p>Escena metadramática: contenido del sueño.</p> <p>Distancia: ilusionista.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La Catacatre: dolores de parto.</li> <li>2. El mal parto de la Catacatre, trae a la desgraciada Marcela al mundo.</li> <li>3. Marcela despierta de su delirio atada de pies y manos.</li> </ol>

*Los lloros y el griterío de La Catacatre arrecian. Los plañidos se confunden con el dolor de la parturienta. Ésta viene a ocupar el lecho que sirvió para el engañoso velatorio. Doña Zancajos le coloca el balde entre las piernas; el Metralla con un farol alumbra las tinieblas.*

**Doña Zancajos.** ¡Sangre! Sangre por todas partes. Ésta no trae nada bueno.

**El Metralla.** Quizás lo que lleva dentro mire tiempos mejores.

**Doña Zancajos.** ¿Dónde habrás visto que la suerte visite la casa de los miserables? ¡Un buche más que llenar! Uno más que vendría al mundo para sufrir. Alumbra que vea como viene esto...¡El cielo se abra y nos trague a todos! Está muy enraizado...

**El Metralla.** Lo mejor es arrancarlo. Solo sería otro estorbo.

**Doña Zancajos.** Sal para fuera, pedazo de carne...

**El Metralla.** Empuja, empuja...¿Qué haces ahí puñetera?

*Tiran de la cabeza de la tonta, aún bajo la cama, y la sacan entre las piernas de la parturienta. Al momento la atan de pies y manos, como a una mártir estrambótica, a uno de los somieres verticales que conforma la cerca.*

**El Metralla.** ¿Qué haría aquí abajo? ¿Para qué más estorbos? Aquí no queda sitio.

**Doña Zancajos.** Mirad lo que trajisteis al mundo (*Mira dentro del balde estremecida*) ¡Otra vez sangre! Esto no trae nada bueno.

**La Catacatre.** ...¡Una condena!

Igualmente el cuadro “El nacimiento de Marcela” aprovecha el motivo del llanto como *leitmotiv* y es el enlace de estos tres últimos cuadros. La teatralización del parto que se desarrolla pone de manifiesto unos de los aspectos más significativos de la concepción cristiana, la venida al mundo como un camino de sufrimiento. Cabe recordar aquí, como Segismundo justifica su encierro a través de los siguientes versos: “pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”<sup>255</sup>, contemplado aquí la forma más instintiva de arrojo al mundo, de abandono que será representado con las ataduras de mártir expuesta en la acotación.

#### 7.2.6. Última memoria

ACTO I	De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros.
Última Memoria: “El presente de Marcela”	<b>Estructura de la intriga</b>
No existe movimiento dramático, ya que no se focaliza la crisis sino la fijación visual de un suceso.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El Metralla fumiga.</li> <li>2. Doña Zancajos pone un camión hospitalario a la Catacatre.</li> <li>3. El Metralla y Doña Zancajos se atavían con sendos camiones hospitalarios.</li> </ol>

255 Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, Ed. Círculo de lectores, 1990.

*Con violencia, el Metralla comienza a fumigar en derredor; comienza por la tonta y sigue por La Catacatre, a quien Doña Zancajos está adecentando con un camisón hospitalario.*

**El Metralla.** En cuanto te acercas te pone perdido con su babeo...¡Se le levanta a uno el estómago!

**Doña Zancajos.** La miseria es lo primero que se pega.

**El Metralla.** Y lo último en quitarse.

*(Van desinfectando los somieres, colocándolos horizontales y enfilados, menos al que sigue atada en cruz Marcela, quien preside desde lo alto de la escena)*

**El Metralla.** Esta gente solo pueden acarrear enfermedades. ¡Cuánto más lejos se esté de ellos, mejor!

**Doña Zancajos.** ¡Cómo que no debieran mezclarnos con esta clase de espantajos! A saber si nos habrá contagiado algo.

*(Se fumigan entrambos y visten también con toscos camisones hospitalarios)*

La peculiaridad de este cuadro reside en la acción que remarca E. Calonge de poner camisones hospitalarios y al de la desinfección. Este hecho remite a un cambio de temporalidad, y funciona como nexo entre una temporalidad y otra. Esta nueva temporalidad quedará remarcada con el comienzo del acto siguiente pues la división de los cuadros será denominada como “Hechos” y de igual modo, se producen una modificación en la espacialidad que pasa del gallinero al albergue.



### 7.3. La acción y la intriga en el acto II: *Las crujías del albergue*

#### 7.3.1. Hecho I

ACTO II	Las crujías del Albergue
Hecho I: “Las palabras de Marcela”	Estructura de la intriga
<p>Situación inicial: Marcela atada.  Incidente: Discusión de Doña Zancajos y la Catacatre.  Situación final: Marcela pronuncia sus proféticas palabras.</p> <p>Cuadro metadramático: contenido del sueño con un valor semántico de analogía temática.  Distancia: ilusionista, aunque no se puede asegurar la distancia cero, pues se rompe con los juegos escénicos.  Cronológico con respecto al orden del acto anterior que plantea el pasado, pues este expone el presente. El Hecho I se centra en los sucesos inmediatos de Marcela.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El Metralla continua con la desinfección.</li> <li>2. Marcela atada como una mártir.</li> <li>3. La Catacatre que despierta descubre a Marcel atada.</li> <li>4. El Metralla en su desvarío intenta hacer frente a las sombra.</li> <li>5. Doña Zancajos se ensarta en una discusión con la Catacatre.</li> <li>6. Marcela habla por primera vez.</li> </ol>

*Tufo áspero del zotal embalsamando el tiempo del asilo. Las sombras que se asomaban a la endeble memoria del Marcela, se concretan fuera, en el mundo, en la crujía de un albergue.*

**El Metralla.** En cuanto acabe de desinfectarlos me acuesto.

**Doña Zancajos.** La que va a estar acostada ya, soy yo. En noches tan malas lo mejor es acostarse pronto.

**El metralla.** La noche está oscura como boca de lobo. Da miedo hasta acostarse, pero lo que es yo, en limpiando éste ya estoy acostado.

**Doña Zancajos.** Cualquiera se acuesta sin limpiarlos, te comen a picotazos. ¡Esto es una plaga!

**El Metralla.** Me voy a quedar ciego matando chinches. Están minaditos... En los rincones es donde más se refugian.

*(La Bebevientos desde sus ataduras se queja con un lamento agrio)*

**Doña Zancajos.** Mírala sin plumas y todavía cacareando.

**La Catacatre.** *(Dando en sí de un embotado sueño)* ¿Por qué habéis amarrado a ésta?

**El Metralla.** No vaya a salir volando.

**La Catacatre.** Soltarla, que vais a lastimar a la pobre inocente.

**Doña Zancajos.** La tonta del demonio lo pone todo patas arriba y me correte como si fuera una gallina. Así deja de alborotar.

**La Catacatre.** Como le pase algo, yo me lavo las manos.

**Doña Zancajos.** Así por lo menos te lavas algo.

**El Metralla.** ¡A callarse! Dejar de discutir o queréis que nos ponga en la calle por culpa de la tonta.

**La Catacatre.** ¿Y qué, si así lo hacen? Siempre estuve tirada en la calle, ahora más vieja tendré el pellejo más duro, vamos digo yo. No me voy a poner a dar lametones ahora por un plato.

**Doña Zancajos.** No, qué va. Tú sólo rebañas la olla para después hacerle ascos.

**La Catacatre.** ¡Mira quién habla! De ti no me creo ni lo que rezas.

**El Metralla.** ¿Es que queréis que vengan?

**La Catacatre.** ¡Qué vengan! ¿Qué más pueden hacernos?

**El Metralla.** ¡Echarnos a la calle! ¿Te parece poco?

**La Catacatre.** No les voy a dar tiempo a que me echen. Yo en cuanto escampe, me voy.

**Doña Zancajos.** ¿A dónde irás a ir tú ya?

**La Catacatre.** Deja que escampe, vas a ver si me voy.

**Doña Zancajos.** Corre, vete ya.

**La Catacatre.** Tú espera a que escampe.

**El Metralla.** Yo por mis pies como los tengo, que si no, ya me hubiera ido.

**Doña Zancajos.** Yo, porque no tengo más remedio, si no, de qué iba a aguantar a estos degenerados.

*(La Bebevientos ensarta otros tristísimos lamentos)*

**Doña Zancajos.** El diablo es quien sale por su sucia boca.

**La Catacatre.** ¿Y si fuera verdad que habla con los ángeles?

**Doña Zancajos.** Con el arcángel de la muerte, ese es el que nos va a llevar a todos. A ese sí que lo vamos a ver, de ese sí que no nos podemos esconder.

**El Metralla.** Yo no me tengo que esconder de nadie.

**La Catacatre.** ¿Y de quién te tendrías que esconder?

**El Metralla.** De los queme persiguen.

**La Catacatre.** Será por gastar saliva.

**El Metralla.** Eso es lo que tú te crees. Ves estas manos, ¡mira! *(Saca cerillas e intenta prenderlas)* Le meto fuego al mundo si hace falta.

**La Catacatre.** Eso sería antes de que te temblaran las manos.

**Doña Zancajos.** ¿No digo yo lo que hay? Aquí no se gana para disgustos. ¡Deja eso! ¿A qué le vas a meter fuego, majareta? ¡Qué no le de a ningún majara de éstos por hacérselo a sí mismo!

**El Metralla.** Le meto fuego al mundo...*(La Cajita de cerillas, cae, junto con su arrojo, de entre la convulsión de sus manos)*

**La Catacatre.** No se le puede meter fuego a las sombras.

**El Metralla.** Serán sombras pero me persiguen, me persiguen ¡me persiguen! *(Corre por su desvarío. En burla cómplice levantan los camastros como laberínticas puertas que le cerraran su huida. Cae exhausto a los pies de Marcela Bebevientos, entre las dos mujeres, en el centro de un calvario desahuciado)...* Me persiguen...

**La Catacatre.** Esos que te persiguen deben llevar su tiempo comiendo malvas.

**El Metralla.** Estarán bajo tierra pero sus sueños siguen latiendo, hasta ellos no llegan los gusanos. No se pueden enterrar los sueños... Yo ya no soy capaz de soñar, no puedo soñar, apenas si recuerdo esos sueños... ¡Yo que iba a conmover al mundo!... Sólo he conseguido carcajadas por la espalda, ni un eco, ni una huella... No he sido digno de esos sueños, ni tan si quiera

del olvido... Yo ya no existo, lo sé muy bien, ya no sé quien soy, ya no sé qué vive en mí.

**Doña Zancajos.** Sueño da escucharte. Lo malo que es el hambre. La de tonterías que hace decir.

**El Metralla.** Me creí un héroe y sólo fui un mendigo con sueños.

**Doña Zancajos.** Déjate de sueños. ¡Los sueños no calientan el estómago.

**El Metralla.** Mejor. Por lo menos no me pasé la vida defendiendo que mis intestinos se fueran hinchando hasta reventar en una sepultura.

**La Catacatre.** ¿Y qué más ofrece la vida? ¡Reventar como un borrico en una noria! Tirando de todos los días, dando vueltas y vueltas, como un borrico con orejeras, tirando y tirando hasta caer reventado. Sin que los sueños cambien nada, porque nunca cambia nada.

**Doña Zancajos.** Aviados estamos con tantas palabritas menudas. Bien debiera hacer Dios un milagro y llevarme de esta cueva de locos.

**La Catacatre.** Uno con los sueños y la otra con los milagros. Mejor que los borricos lleven orejeras, que no vean nada, que sueñen que van a llegar a algún lado. Que sueñen hasta su misma muerte, sin saber siquiera que se fueron... ¡Sueños y milagros! ¡Qué disparates! Ni los ciegos piden hoy milagros... Tirar de todos los días, arrastrarse por el y aguantar.

**Doña Zancajos.** Eso será porque tú mereces el fango.

**La Catacatre.** ¿Y tú qué mereces, meapilas? Me río yo de tus golpes de pecho.

**Doña Zancajos.** Lo único en lo que tú crees es en tu negocio, el que tienes entre las piernas. ¡Maldita seas, tunanta del demonio!

**La Catacatre.** Mira quién habla, la que prefiere pasar por santa antes que serlo... la que esté libre de pecados...

**El Metralla.** Callaros que vamos a terminar en la calle.

**Doña Zancajos.** Más vale que no deshonraras esta casa, tunanta.

**La Catacatre.** ¿Qué? ¿Deshonrarte yo a ti? ¿A ti, vieja alcahueta?

**Doña Zancajos.** Más quisieras tú ser la mitad de decente que esta vieja. ¡Perra!

**La Catacatre.** Hasta una perra podría darte honra.

**El Metralla.** La noche está como para que nos pongan en la calle.

**Doña Zancajos.** Tendrás poca vergüenza de hablar de honor por esa boca de puerca.

**La Catacatre.** ¿Puerca yo? Te voy a arrancar los pocos dientes que te quedan.

*Se abalanza sobre ella en el que parece el combate de Doña Carnal y Doña Cuaresma. La vieja arroja el contenido del balde a la tonta Marcela, que queda chorreando, y se lo coloca a modo de yelmo. Esgrimiendo el fumigador monta a la grupa del Metralla, batiéndose con La Catacatre que empuña el farol como una lanza. Amasijo de palos, insultos y carcajadas. Marcela Bebevientos, goteando la ignominia, estalla en gritos desde fue maniatada.*

**Marcela Bebevientos.** (*Guturalmente parece modular unas sílabas*) ¡Per... dó...na...los! ¡Per...dó...na...los!

Marcela sigue soñando; pero esta vez, su sueño nos remite a la realidad más inmediata: Marcela encerrada en un asilo y rodeada por unos personajes que pasan de representar el entorno más cercano de Marcela en su infancia (Acto I), a personajes que bien pudieran ser dementes como ella en ese lúgubre asilo que les da cobijo. De esta forma, entre el primer acto y el acto segundo se muestra la continuidad del nivel metadramático, pues se explicita el olor a zotal como derivación de la fumigación anterior. La intervención del Metralla cuando dice “En cuanto acabe de desinfectarlos me acuesto” conecta ambos actos. Así mismo, el hecho de que los personajes no escamoteen el cambio de vestuario que se manifiesta al ponerse los “toscos camisones hospitalarios” incide en un nuevo nivel de carácter metateatral, una representación dentro de otra, a través de la fumigación de la “Última memoria”. Del mismo modo, de la metáfora “embalsamando el tiempo” permite una pausa de tiempo diegético con continuidad de tiempo escénico. Este hecho, sumado a que los personajes pasan de un nivel de metadrama a otro de metateatro, provoca una visión con mayor distancia representativa.

Durante todo este acto, los tres cuadros platearán una relación con la secuencia primaria, “el sueño” en un nivel semántico, pues si el primer acto mantiene una relación explicativa del pasado de Marcela Bebevientos en su nivel sintáctico, éste y concretamente el Hecho I y II, expondrán aspectos de la temática, “asunto”, de la obra utilizando la analogía de pasajes y personajes bíblicos, además de personajes de la tradición cristiana (ver apartado 8, Paradigmas compositivos. Referencias bíblicas). Este hecho será el que condicione la identificación, pues el juego escénico de puertas que se abren y se cierran, la lucha de Don Carnal y Doña Cuaresma, se acercan a una visión anti ilusionista, y por tanto aumenta la distancia. Del mismo modo *La Zaranda*, en su representación de la obra platea, al igual que el cuadro viviente, escenas simultáneas, con las que apoyan el discurso dramático. En este caso, quedará apoyado el discurso de la Catacatre, con la figuración y representación de la imagen del borrico girando en la noria.

Igualmente, la continuidad temporal de esta escena con la que la sigue queda manifiesta pues retoma en el mismo instante, sin que encontremos ningún tipo de elipsis funcional.

## 7.3.2. Hecho II

ACTO II	Las crujías del Albergue
Hecho II: “La muerte de Marcela”	Estructura de la intriga
<p>Situación inicial: Marcela proclama sus últimas palabras.  Incidente: Creencia de “palabra proféticas”.  Situación final: Muerte de Marcela.</p> <p>Escena metadramática: contenido del sueño con un valor semántico de analogía temática.</p> <p>Distancia: ilusionista, aunque no podemos decir que haya distancia cero.</p> <p>Cronológico con respecto al cuadro anterior y su motivo, “Las palabras de Marcela”. El Hecho II se centra en los sucesos inmediatos de Marcela.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Doña Zancajos en su delirio piensa que las palabras de Marcela son proféticas.</li> <li>2. Doña Zancajos interpreta las palabras de Marcela: llegada del juicio final.</li> <li>3. Peticiones para que Marcela interfiera por ellos.</li> <li>4. Pasean a Marcela como si fuera una Santa.</li> <li>5. Marcela ante las puertas de la muerte, pide perdón por ellos.</li> <li>6. Doña Zancajos explica la desdichada procedencia de Marcela: <ul style="list-style-type: none"> <li>- hija del pecado,</li> <li>- enferma por la sífilis heredada,</li> <li>- encerrada en un gallinero.</li> </ul> </li> <li>7. Marcela muere.</li> </ol>

*Las portentosas palabras gritadas por Marcela Bebevientos paralizan a los contendientes. y empiezan a creer por influencia de Marcela que son palabras proféticas*

**La Catacatre.** ¡Está hablando! ¿La habéis escuchado? ¡La Marcela está hablando!

**Doña Zancajos.** No son palabras tuyas. ¡Son palabras inspiradas!... Escuchad...

*(Marcela respira con ronquidos agudos)*

**El Metralla.** Vamos a bajarla no vaya a marearse.

**La Catacatre.** Está temblando de arriba abajo como si le hubiera mordido un perro rabioso.

**El Metralla.** Parece que un demonio se le metió por dentro.

**Doña Zancajos.** Callaros y tenderla en el catre. Escuchad, está profetizando.

*(Marcela engarza gorgozadas de baba amarga)*

**La Catacatre.** ¿Qué dice? ¿Qué dice?

**Doña Zancajos.** ¡Qué va a decir! Lo que yo me pensaba.

**La Catacatre.** ¿Pero el qué?

**Doña Zancajos.** Que llega el tiempo, que viene el día en que sobre todos nosotros caerá la ira y que el día de la ira la tierra se llenará de sangre.

*(Marcela se ahoga en espumarajos oscuros)*

**La Catacatre.** ¿Qué más dice?

**Doña Zancajos.** *(Pegándole el oído en la boca)*...Dios se aleja de la tierra y nada se verá sino sangre por todas partes. Exterminará a hombres y bestias hundiéndolos en el fango.

**El Metralla.** Yo no oigo que diga nada.

**Doña Zancajos.** Cállate, condenado, ya está escrito: el que tenga oídos para oír que oiga.

**La Catacatre.** Veo las gotas de sangre que le han hecho las espinas.

**El Metralla.** Eso es la tiña.

**La Catacatre.** Calla, hereje. Yo bien se que son espinas, yo fui la única que me acerqué a limpiarle el sudor de su agonía.

*(A Marcela le vuelven los amargos estertores)*

**Doña Zancajos.** *(Siguiendo interpretando con palabras aquella angustia)* No os salvará vuestro oro ni vuestra plata que se convertirá estiércol. ¡El fuego de la condenación os tragará a todos!

**El Metralla.** ¡Fuego que purifique a una raza de cobardes!

**La Catacatre.** ¡Qué barbaridad! ¿Y de nosotros?

**El Metralla.** Callad y dejad escuchar a la tonta que ahora va a decir cuando será el día de la venganza.

**Doña Zancajos.** ¿Cómo llamas tonta a nuestra santa, hereje?

**La Catacatre.** ¿Cómo le puedes llamar tonta? ¿Pero qué dice de nosotros?

**Doña Zancajos.** ¿Y qué quieres que diga? Intercederá por nosotros y nos salvaremos ¡Viva nuestra Santa!



**La Catacatre.** ¡Viva Santa Marcela La Bebevientos!

**Doña Zancajos.** Loada sea por siempre.

**El Metralla.** Salgamos de aquí, cambiaremos el mundo, ahora tenemos quien guía nuestro camino hacia la victoria final.

**Doña Zancajos.** Sacaremos en procesión a nuestra santa.

*(Izan a Marcela improvisando una procesión que recorre la crujía)*

**La Catacatre.** ¡Viva nuestra Santa!

**El Metralla.** Ha llegado la hora de la venganza...

**Doña Zancajos.** El que no está con nosotros está contra nosotros. ¡Semper Victrix!

**La Catacatre.** Acabaron nuestras miserias. ¡Viva La Santa!

**El Metralla.** Que lancen ahora sus dentelladas esos perros falderos, que avisen a sus amos que les ha llegado la hora del fuego. Pensabais ser mis jueces y yo os juzgaré en el último de vuestros días.

**Doña Zancajos.** Al fin un milagro que de luz a este barrizal.

**La Catacatre.** Concédenos una gracia, Santa Marcelita...

**Doña Zancajos.** Cuidado con la santa, que se cae...

**El Metralla.** Le ha dado una fatiga.

**La Catacatre.** ¿Qué le pasa que no da en sí?

**Doña Zancajos.** Se nos va.

**El Metralla.** ¿Y entonces?

**Doña Zancajos.** ¿Y entonces qué? Las cosas no se pueden pensar así a la ligera.

**El Metralla.** Escucha bien. ¿No dice más palabras iluminadas?

**La Catacatre.** Échale agua a ver si dice algo.

*(Entre los estertores de la agonía Marcela repite gimoteando las estridentes sílabas)*

**Marcela Bebevientos.** Per...dó...na...los...Per...dó...na...los...

**Doña Zancajos.** No se le entiende nada, no dice sino disparates. ¡Un cabo que marque el paso es lo que hace falta aquí para meterlos a ustedes por vereda! ¡Mancha de majaretas!

**La Catacatre.** Se está apagando como una vela. Se nos va.

**El Metralla.** La desgraciada va a encontrar consuelo.

**Doña Zancajos.** La muerte le será dulce después de esta vida.

**El Metralla.** Más tarde o más temprano nos tiene que pasar ¿Quién era ésta?

**La Catacatre.** Sólo los ángeles lo saben.

**Doña Zancajos.** La tonta Marcela, la Bebevientos. Era hija del pecado. Se conoce que la sífilis que heredó la dejó retenida en la idiotez. La pobre madre la escondió en los gallineros para ocultar su deshonor. ¿Qué no hará una madre por un hijo? ¡Lo que sufriría la pobre mujer con esta idiota!

**La Catacatre.** Se pasó la vida como si persiguiera ángeles. Ahora deberá, al fin, atraparlos en el paraíso.

**Doña Zancajos.** ¡Ca! ¿Para qué van a querer a los tontos en el paraíso?

Las similitudes con el cuadro anterior son evidentes en esta escena en la que la desgraciada Marcela muere. La funcionalidad, la visión y la tipología de la misma se repiten. De esta forma nos encontramos con un cuadro que sirve de soporte para crear correlaciones con momentos de la pasión y muerte de Jesucristo, y que lo hace dentro de la misma visión onírica y, por tanto, metadramática que hemos ido estableciendo. Reseñamos, igualmente, el carácter anti-ilusionista de la misma pues los sucesos que se plasman revelan juegos y representaciones como, en este caso, la procesión de Marcela que vuelve a establecer una función metateatral dentro de la metadramática.

## 7.3.3. Hecho III

ACTO II	Las crujiás del Albergue
Hecho III: “El abandono de Marcela”	Estructura de la intriga
<p>Situación inicial: El entierro, un acto de fe.</p> <p>Incidente: Recriminación de la Catacatre.</p> <p>Situación final: Negación de entierro por parte del Metralla y Doña Zancajos.</p> <p>Cuadro metadramática: contenido del sueño con un valor semántico de analogía temática.</p> <p>Distancia: ilusionista.</p> <p>Cronológico con respecto al cuadro anterior y su motivo, “La muerte de Marcela”. El Hecho II se centra en los sucesos inmediatos de Marcela.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El Metralla propone dar parte de la defunción.</li> <li>2. El Metralla se retracta: podrían echarlo .</li> <li>3. La Catacatre, recrimina la actitud de ambos.</li> <li>4. Doña Zancajos y el Metralla se niegan a enterrarla. Han perdido la fe.</li> </ol>

**El Metralla.** Habrá que dar parte antes de que empiece a apestar. Atraerá a todos los perros del contorno.

**Doña Zancajos.** A mí, cuando me sangran las almorranas no falla, eso es que viene más agua.

**La Catacatre.** ¿Quién la acompañará al Campo Santo?

**Doña Zancajos.** Buen barrizal debe estar hecho el boquete grande con la que ha caído.

**La Catacatre.** ¡La enterrarán en fango!

**El Metralla.** No seré yo el que de parte. Capaces son de ponerme en la calle con la que está cayendo.

**Doña Zancajos.** Ni pensamiento de que escampe. Y lo que va a caer. Viene negro por el norte. Cuando el norte viene negro no escampa en toda la noche. *(Se apresura amontonando somieres)*

**El Metralla.** Capaces son de dejarme un rincón donde acurrucarme como un perro. Mejor será esperar, ya los traerá la peste cuando esto se empiece a corromper.

**Doña Zancajos.** El agua siempre trae desgracias. Y que manera de caer agua, se está inundado todo. ¡Se viene el cielo abajo! *(Desesperada en su obsesión de no ahogarse, trepa por la ruinoso escalera que ha surgido del amontonamiento de somieres)* ¡Esto es el diluvio! ¡Se está anegando todo!

**El Metralla.** Mejor esperar a resguardo. Mejor será decir que dormíamos, que no sentimos nada. Nosotros no sentimos nada... con el ruido de la tormenta... *(Se encarama también por la pila de somieres)* No serán capaces de echarnos.

**La Catacatre.** ¡La enterrarán en fango! ¡Cobardes! Vosotros ahogáis en el barro a los ángeles.

**Doña Zancajos.** *(Toma la cumbre de los somieres como púlpito, desde allí lanza su trastornado sermón)* ¡Alegraos porque ha llegado el fin! ¡Todo lo sepulta el fango! ¡Alegraos porque todas las bestias se han desencadenado! ¡No, no hay milagros! ¡No hay piedad! ¿Quién tendrá piedad si no hay quien nos juzgue? Estabais en lo cierto, tenéis razón, no hay milagros ni eternidad. Os ahogareis con vuestra razón en el barro, porque ningún milagro nos salvará. Es Dios quien ha dejado de creer en nosotros. ¡Alegraos porque podremos revolcarnos en el cieno! ¡Hozar en lo que fue sagrado! ¡Todos tendremos un sitio en este lodazal de sangre! ¡Todo chorrea ya fango y excrementos! ¡No hay piedad! ¡Alegraos porque ha llegado el fin! *(Agotada por el éxtasis se derrumba sobre los somieres)*

**El Metralla.** *(Gimotea)* Nosotros no sentimos nada.

El cuadro que hemos titulado “El abandono de Marcela” creemos refleja la esencia de éste ya que el movimiento interno de la acción plantea como situación inicial el hecho de dar sepultura al cuerpo de Marcela como último acto de fe, el incidente y lo que desencadenará el final de la obra es la fe de la Catacatre y el abandono de la misma por parte de el Metralla y la Catacatre.

Así mismo el cuadro se inserta como todos los demás dentro de una visión metadramática de valor semántico, pues muestra la caída de algunos de los personajes, pero sin embargo, destaca el retorno a una distancia cero, es decir, ilusionista, pues la parte dogmática de cuadros anteriores deja paso ahora a la ilusión de la apoteosis final que se materializa en el Acto III.

#### 7.4. La acción y la intriga en el acto III: “*Los sueños con que la Bebevientos abarruntó l atormenta*”

##### 7.4.1. Sueño I

ACTO III	Los sueños con que la Bebevientos abarruntó la tormenta
Sueño I: “El sueño de Marcela”	Estructura de la intriga
<p>Cuadro metadramática: contenido del sueño con un valor semántico de analogía temática.</p> <p>Distancia: ilusionista.</p> <p>Cronológico con respecto al cuadro anterior y su motivo, “La muerte de Marcela”. El Hecho II se centra en los sucesos inmediatos de Marcela.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La Catacatre velará a Marcela.</li> <li>2. La Catacatre tendrá una visión intuitiva de Dios.</li> <li>3. La Catacatre avisará a Doña Zancajos y al Metralla</li> <li>4. El cielo se abrirá.</li> </ol>

*Un hálito de irrealidad se extiende por la oscuridad de la noche. Doña Zancajos y el Metralla se acurrucan entre los somieres, vencidos por un sueño inquieto, como perros apaleados. La Catacatre acuna el desvencijado cuerpo de la tonta con la mirada absorta en el cielo.*

**La Catacatre.** No estarás sola, yo velaré tu último sueño... No estarás sola... en el cielo están los pájaros y los ángeles. Pero no ángeles de vieja,

con espadas de fuego y cara de pocos amigos, sino ángeles con los cabellos cuajados de flores, con alas suaves de plumones blancos y que ríen y cantan siempre... Todos estarán contigo Marcela.

Se está levantando frío, no debe faltar mucho para que claree el día... ¡Qué sola me habéis dejado!... Metralla, ¿también tu duermes?

*(Repentinamente parece desvelar algo entre las oscuridades del cielo)*

**La Catacatre.** Metralla, Zancajos, despertaos ¡Despertaos! Mirad allí. ¡Mirad! ¿No veis? Allí en el cielo.

*(Ni una sola mirada de los otros escudriña la oscuridad. Desde la profundidad del sueño balbucean incrédulos)*

**El Metralla.** ¿Que es lo que está diciendo ésta?

**Doña Zancajos.** Cualquiera la entiende. Toda la noche lleva hablando en sueños ¡Sabrá Dios lo que tiene en la mollera!

**La Catacatre.** ¿Es que no lo veis? ¡Despertad! ¡Mirad el cielo!

**Doña Zancajos.** Parece que dice algo del cielo. Debe ser que ve al arcángel de la muerte llegar a por nosotros.

**El Metralla.** Déjate de más supercherías, estará soñando que la parte un rayo.

**La Catacatre.** Allí. ¡El cielo se abre! ¡Tenéis que verlo!

**El Metralla.** Mejor será seguir durmiendo, ya vendrá el día.

**Doña Zancajos.** Si nos deja dormir esta prenda. A ver si deja un rato de soñar disparates.

**La Catacatre.** ¡Despertad! Mirad el cielo...¡Despertaos! ¡Es el arco-iris! ¡El arco-iris! ¡Despertad! *(Empuja los cuerpos amodorrados de Doña Zancajos y el Metralla sobre un mismo somier sin que éstos despierten)*

**El Metralla.** *(Hablando desde el fondo del sueño)* Sabía que acabarían por echarnos. Despierta a la Catacatre que de aquí hay que irse.

**Doña Zancajos** *(Sin salir del letargo)* Todavía está variando infundios, toda la noche lleva hablando en sueños, eso será de la misma tormenta. ¡Espabilate, Catacatre, que de aquí hay que irse!

**La Catacatre.** ¡Despertaos! ¡Despertaos!

**El Metralla.** ¡Echarnos a la calle con la que está cayendo! ¡Eh, despierta que hay que irse! Ésta no da en si...

**Doña Zancajos.** El cielo viene tan oscuro que no parece ni que hubiera llegado el día. ¡Tú, espabila, que el tiempo se no echa!

*(Con el farol a modo de remo impulsa la Catacatre el somier con los durmientes, como si se tratara de Caronte. Otea el cielo desde la imprevista embarcación en la que se alejan hasta perderse tras su voz)*

**La Catacatre.** ¡Allí el cielo se abre!

Continúa esta escena con la serie anterior configurándose como escena metadramática, e ilusionista, con un valor semántico elevado, pues es la portadora de la visión intuitiva de Dios.

#### 7.4.2. Sueño II

ACTO III	Los sueños con que la Bebevientos abarruntó la tormenta
Sueño I: “El sueño de Marcela”	Estructura de la intriga
Sit. inicial: } Incidente: } Función prologal. Situación final: } Escena de nivel dramático: exposición de la situación, “el sueño”. Tipología: Cuadro de distancia ilusionista.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Marcela duerme encerrada.</li> <li>2. Marcela mutila palabras.</li> <li>3. La profecía de Marcela.</li> </ol>

*(En un rincón, hecha un ovillo, dormita Marcela: tiritones, babas y mocos. Expresión ausente de su apergaminada cara)*  
 Entre sueños arroja gorjeos y sollozos.

*El paso de los años dejó intacta esa mueca, como agazapadas quedaron sus pocas luces; que le hacen confundir los desvaríos de sus sueños con los hechos embarullados de su débil memoria.*

Escena de carácter epilodal que enlaza directamente con el comienzo de la obra, por ello la catalogamos como una escena de nivel dramático, pues pertenece a la secuencia primaria, cuya función es cerrar una estructura que se presenta circular. A su vez incidimos en el carácter ilusionista de la escena a nivel textual. Del mismo modo hemos de recalcar que la acción escénica que propone *La Zaranda* para el cierre de su representación excede estos límites, pues la teatralización del cuadro lo constituyen la unión de los dos últimos “Sueños” en una representación mitológica del paso del Aqueronte.

A modo de síntesis, repasamos a continuación los elementos mas relevantes que nos desvelan a través del estudio y análisis de la acción y la intriga, la construcción de *Cuando la vida eterna se acabe*.

Concebida la *acción* como la modificación de una situación inicial hacia una situación final modificada, entendemos que el primer acto, con la excepción de las Memorias II y III, se compone exclusivamente de *sucesos*, es decir, actuaciones de los personajes que no modifican la situación, que son enmarcados, de este modo, dentro de la denominación *cuadro*, cuya función será la de establecer temporalidades distintas dentro del sueño de la protagonista. La temporalidad que se explota en el Acto I, es la del recuerdo del pasado.

Este tipo de construcción, denominada *abierta*, se basa en contravenir los principios de una construcción cerrada basada en los principios de unidad, integridad, y jerarquía. Podemos establecer, analizada la obra en este punto, que dentro de esta forma *abierta* se acata, no obstante, ciertos aspectos que conllevaría la forma cerrada, como son, la unidad de la acción, centrada en el primer acto en el nacimiento de Marcela Bebevientos, y los actos posteriores en su vida y muerte; sin embargo, no podemos decir que esta jerarquía se mantenga en los cuadros que integran el Acto I. Estos presentan una gran complejidad a la que hemos ido aludiendo a lo largo del análisis, pues existe una acronía que plantea una indeterminación del orden temporal.



El tiempo y las acciones escenificadas es en toda la obra un tiempo pasado, un tiempo ausente, que al ser representado tiene ciertas similitudes con la regresión; pero, que sin embargo, por encontrarse dentro de otra secuencia, la onírica, diluye este concepto.

El tiempo sugerido o escamoteado -elipsis- tiene especial importancia en la obra, pues las acciones, al igual que el espacio, tienen una expresión metonímica. De este modo, se sugiere la relación sexual entre el Metralla y la Catacatre, pero lo que se muestra es el resultado, el nacimiento de Marcela; no obstante, *La Zaranda* en la representación de la misma, mostrará muchos de los aspectos latentes en la escena, pues ayudan a completar el sentido para que la obra no caiga en la abstracción.

Para distinguir la *visión* con su dos niveles, y con el fin de que el lector tenga una imagen del recorrido argumental y de la estructura de la intriga del primer acto, hemos realizado dos sencillas tablas que aglutinan, una, los títulos que en nuestra opinión reflejan la esencia de los cuadros, tanto en su temporalidad como en su espacialidad; y otra, que enmarca la visión de un nivel dramático y metadramático.

ORDEN DE LA INTRIGA	ORDEN DE LOS ACONTECIMENTOS
SUEÑO “memoria”=pasado	REALIDAD FABULAR
“El sueño de Marcela”	“Marcela concebida”
“Los miedos de Marcela”	“El nacimiento de Marcela”
“De cómo el Metralla regresó y murió”	“De cómo el Metralla regresó y murió”
“Marcela concebida”	“Los miedos de Marcela”
“El nacimiento de Marcela”	“El sueño de Marcela”
“El presente de Marcela”	“El presente de Marcela”



En el segundo acto la temporalidad que se manifiesta es la de la representación del presente más inmediato de Marcela. De la composición de los “Hechos” que conforman este acto podríamos establecer una continuidad cronológica de los mismos pues estos están configurados sin que se manifieste la inferencia de un tiempo elidido, resaltando pues la continuidad de los sucesos: Marcela habla, Marcela es adorada, a Marcela le llega la muerte. Un todo continuo que bien pudiera conformar una escena; sin embargo, el hecho de que sea fiel reflejo de una construcción en la que prima lo visual y la enmarcación de unos sucesos -que contarán con un juego escénico- vuelve a justificar nuestra teoría a la hora contemplar estas secciones más cerca del cuadro que de la escena.

Por último, tenemos que contemplar el desenlace del “sueño de Marcela” que se desarrollará de manera apoteósica en el primer cuadro del acto final, igualmente establecido dentro de un *continuum* temporal. No obstante, esta temporalidad continua establecida en el acto segundo y tercero, queda

fragmentada en la escena final de la obra que actúa de manera epilodal enmarcando la acción de soñar, revelando que hemos accedido al sueño de nuestra protagonista, por lo que podríamos concluir que la obra expone una estructura circular que favorece la visión premonitoria de Marcela Bebevientos.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## 8. EL ESPACIO Y EL TIEMPO. UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA

Que la estructura de *Cuando la vida eterna se acabe* tienen un basamento importante en el sistema temporal que plantea queda manifiesto en el análisis de acción e intriga que acabamos de exponer, pero a su vez hemos de plantear cómo éste posee además de este valor sintáctico un valor semántico. Esto es que el hecho de la acróica del primer acto, de incluir una secuencia secundaria dentro de la primaria, no queda en una mera estructura sino que dotará de valor signifiante determinadas relaciones entre los personajes que conforma el reparto y la espacialidad, quizás más difusa textualmente. Es por ello que, en este apartado nos acercaremos a la obra desde una aproximación semiótica que intente desvelar esta codifiación de relación interpersonal y espacial.

El análisis semiótico que desarrollamos sigue las pautas y metodología de la semiótica lingüística de A. J. Greimas que plantea procedimientos de segmentación dentro de la organización sintagmática del texto, donde precisamente la semiótica se ha establecido con más rigor, así como del procedimiento de regularidades textuales, y de estructuras previsibles. Estos procedimientos serán empleados en el análisis de esta obra; pero única y exclusivamente aplicados al texto secundario -acotaciones<sup>256</sup>- por tener unas características concretas, aunque hemos de señalar que para completar algunas de las veces el discurso pertinente nos apoyaremos en algún referente dialogal.

En las acotaciones encontramos la voz del dramaturgo, por lo que ésta no será verbalizada a través de ningún personaje sino que estará presente en la representación en forma no verbal y bajo la estética que se le confiera; de ahí, que el dramaturgo cuide en exceso estas indicaciones; otra característica de la acotación, es su valor literario y su valor escénico. El valor escénico de la acotación es empleado por muchos autores ya que su función para el cierre de un texto sea quizás su aplicación más espectacular y ex abrupta; recordaremos

256 Que entendemos como todo lo que no es diálogo, y englobando por tanto, el término didascalía el *dramatis personae*, el título de la obra, los títulos de los actos, de las escenas, etc.

el caso de *La puerta estrecha* en el que la historia se desenlaza con elementos no verbales; en este caso, visuales, sonoros y gestuales, a través de la acotación final.

El valor literario de la acotación tendrá a su vez un correlato estilístico de valor escénico, también. Si la yuxtaposición de elementos de la primera acotación que abre *Cuando la vida eterna se acabe* -/tiritones/ /babas/ /mocos/- nos puede remitir a una técnica expresiva de cualquier verso simbolista -detalle, por otra parte, que a primera vista puede parecer inerte-, desde la perspectiva analítica es la piedra angular, ya que esta yuxtaposición contiene el valor escénico que nos lleva a un desarrollo expresionista de deformación, en el que tiene cabida lo irracional, lo decadente de la obra en cuestión.

De este modo, comenzando por el primer acto de la obra, es llamativo la acotación que lo titula; esta característica estará también presente en los actos II y III, aportando información relevante para el estudio, ya que se nos darán indicaciones relativas tanto al tiempo y como espacio de la acción.

Así, nos encontramos los siguientes títulos “De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros” (Acto I); “Las crujías del Albergue” (Acto II) y “Los sueños con los que la Bebevientos abarruntó la tormenta” (Acto III). Igualmente la sustitución del término escena/cuadro en toda la obra, por “Memoria” en el primer acto; “Hecho” en el segundo acto, y “Sueño” en el último, crean una correspondencia con los títulos de los mismos y con la acotación que inmediatamente sigue incidiendo en el carácter temporal de su organización.

Pero detengámonos, como decíamos, en el acto primero y, más concretamente, en este primer cuadro que analizamos ahora, pues muestra unas peculiaridades importantes.

La primera de ella, es la extensión de la acotación ya que ocupa toda la escena sin que se produzca intervenciones verbales por parte de los personajes; la segunda, es que en su forma escrita ya se presagia una elección de dos planos discursivos, por un lado uno de valor escénico, es decir, un presente inmediato que nos dirige a la acción escénica; y por otro, uno narrativo-descriptivo que remite a veces al pasado de Marcela y otras describe la situación

presente, pero en el que predomina la descripción. Por tanto, el dramaturgo distingue a nivel formal los párrafos descriptivos utilizando la cursiva.

Pero esta organización, no deja de ser una organización multiplana, quiere esto decir que independientemente de que el fragmento sea descriptivo o no, podrá abarcar un tiempo presente o un tiempo pasado, es decir, distintas temporalidades, distintos espacios, o distintos sujetos frásicos.

Tanto el título del acto como el término “Memoria” contribuyen a potenciar el pasado, con un discurso diegético que es narración, tanto en el contenido como en su nivel formal, por lo que se separa de lo propiamente dramático. Extraemos aquí el título y el párrafo tercero que cumple esta temporalidad del pasado:

“De cuando Marcela Bebevientos alborotaba los gallineros”

PÁRRAFO 3

*Concebida un estorbo, fue confinada al gallinero para esquivar su repulsiva presencia. Era en aquel entonces una niña que correteaba a las espantadas gallinas que revoloteaban dejando torbellinos de plumas y cacareos. Ella babeante las perseguía, toda risa en su mueca arrugada.*

De este modo, el sujeto frásico /*Marcela*/ realiza un acción pasada /*alborotaba*/ que queda reforzada por el inicio de la acotación “De cuando Marcela(...)” indicándonos un tiempo pasado que va a ser recordado, puesto que la acepción de “memoria” la encontramos como “facultad psíquica por la cual se retiene y se recuerda el pasado”.

Del mismo modo, la acción /*alborotar*/ será la causante de todas las acciones posteriores, y por otro lado, es el resultado o consecuencia de la demencia de Marcela.

Pero además, nos adelanta un referente espacial claramente exhibido /*gallineros*/, que es referido como espacio y zona de acción de Marcela, tanto en el título que da nombre al acto como en el tercer párrafo /*confinada al gallinero*/ y del que retrospectivamente lo postularemos como espacio de la acción.

Sin embargo, el primer y segundo párrafo presentan intuitivamente un presente escénico que queda de manifiesto con los tiempos verbales */dormita/* y */mutila/*.

PARRAFO 1

*Tras el enrejado de somieres herrumbrosos. En un rincón, hecha un ovillo, dormita Marcela Bebevientos: Tiritones, babas y mocos. Expresión ausente de su apergaminada cara.*

PARRAFO 2

Entre sueños mutila las palabras, entrechocadas con hipidos y sollozos.

PARRAFO 4

Como sonámbula corretea tras las sombras que se agitan en el pabilo de su delirio, escupiendo gorgozadas de sonidos huecos.

Pero que, a su vez, hace referencia a un estado onírico. Este estado onírico de Marcela continua en el cuarto párrafo */Como sonámbula/*, y lo más importante es que será el que domine gran parte de la obra, pues asistiremos a un tiempo pasado, es decir, la infancia y el nacimiento de Marcela durante las cinco primeras “Memorias” ya que la “Última memoria” será la encargada de reubicarnos en un presente onírico. De este modo, la escena se cierra con el último párrafo de la acotación que reza:

PARRAFO 6

Parece jugar a la gallina ciega con los fantasmas que la habitan: antepasados sombríos, ángeles confusos...

Este juego de Marcela será el que abra la Memoria II, ya que la acotación inicial nos indica:



*Al fin acorrala y atrapa a una de las sombra*<sup>257</sup>.

Y más adelante para presentarnos a Doña Zancajos:

*Otra de las sombras se asoma a la luz de la turbia memoria de Marcela*  
(...)<sup>258</sup>.

Pero como decíamos este juego onírico de Marcela del que no despertará durante el primer acto continúa en la Memoria III. El recurso es el mismo presentarnos al último personaje que tendrá cabida en la acción.

*Correteado por la Bebevientos, aparece a la tenue luz de los recuerdos*  
Mateo “el Metralla”<sup>259</sup>.

Hemos hablado de la función de estas acotaciones como indicativos de temporalidad y espacialidad, pero además, estos fragmentos señalados tienen una función caracterizadora. Siendo el sujeto frásico Marcea Bebevientos durante toda la primera acotación (Memoria I), esta función caracterizadora nos dirigirá hacia el estado del sujeto, por lo que entendemos:

Marcela ➔ “tras el enrejado” (Párrafo1) ➔ “confinada al gallinero”(Párrafo 3) ➔ *encerrada*

y:

Marcela ➔ “Tiritones, babas, y mocos”(P1) ➔ *enferma*

257 Calonge, E., op. cit., p. 25.

258 Calonge, E., op. cit., p. 25.

259 Calonge, E., op. cit., p. 29.

## PARRAFO 3

*Concebida un estorbo, fue confinada al gallinero para esquivar su repulsiva presencia. Era en aquel entonces una niña que correteaba a las espantadas gallinas que revoloteaban dejando torbellinos de plumas y cacareos. Ella babeante las perseguía, toda risa en su mueca arrugada.*

Este tercer párrafo vuelve a configurarse en un tiempo pasado, y explicita los motivos de su encierro, las causas quedan fuera de este primer acto-datos que nos serán ofrecidos en el Acto II, más concretamente tras la representación de su muerte-, y se produce una narración descriptiva de los motivos, conectándose estos, sin embargo, directamente con el tiempo presente de la representación y por tanto, remiten de nuevo al primer y quinto párrafo cuando refiere “ahora confunde a los personajes”, empleando el tiempo presente:

Marcela → “Tiritones, babas, y mocos” (P1) → “repulsiva presencia” (P3) → *encerrada*

a la vez que:

Marcela → “repulsiva presencia”(P3) → “sus pocas luces”(P5) → *enferma mental*

## PARRAFO 5

*El paso de los años dejó intacta esa mueca, como agazapadas quedaron en el tiempo sus pocas luces: ahora confunde a los personajes que circundan su mísero mundo con las aves que alborotaban alrededor de su infancia.*

Pero además vemos que durante toda la acotación la información referida y la isotopía discursiva han tenido un único sujeto frásico, es decir, un único sujeto de la acción, Marcela, que además se presenta como enferma mental, a través de “su pocas luces” y a través del hecho que confunde a los personajes de su alrededor con los de su pasado.

Ya el tercer párrafo anticipa más figuras que conoceremos a través de las acotaciones en las siguientes escenas, pero como decimos, aquí queda anticipado de manera intuitiva con “fue confinada” por alguien:

Marcela → “repulsiva presencia” (P3) → “sus pocas luces”(P6)  
 → *enferma mental* → “tras el enrejado” (P1) → “confinada al  
 gallinero”(P3) → *encerrada por otras figuras*.

Estas figuras serán representadas por los personajes de su presente inmediato, esto es, el Metralla hará las veces de padre, la Catacatre de madre y Doña Zancajos representará durante todo el primer acto la voz de la conciencia y la fe más apocalíptica. Este juego, como ya hemos expuesto en el apartado anterior, dota a la obra de un marcado carácter metateatral.

¿Pero quienes son los personajes que la circundan en su presente inmediato? ¿en qué lugar se encuentra Marcela?

Estas cuestiones nos obligan a trasladarnos a la temporalidad del drama que E. Calonge denomina como “Hechos” y que se corresponden con el presente inmediato de Marcela. La espacialidad queda definida en título del Acto II, como “albergue” o “asilo”, que comparten prácticamente las misas acepciones, nosotros exponemos aquí las referidas a asilo.

1. m. Lugar privilegiado de refugio para los perseguidos.
2. m. Establecimiento benéfico en que se recogen menesterosos, o se les dispensa alguna asistencia.
3. m. Amparo, protección, favor.

El lugar presentado recoge a cada uno de los personajes, siendo refugio para el Metralla, establecimiento benéfico para la Catacatre y Doña Zancajos, y lugar de amparo y protección para la Bebevientos.

El delirio de Marcela está caracterizado en toda la acotación inicial por alucinaciones, la reiteración de pensamientos absurdos e incoherencia cuyo causante es su enfermedad mental, por lo que podemos concluir que el espacio referido es un albergue para enfermos mentales y que el resto de personajes a pesar de no ser descritos por el dramaturgo como tales, lo son, pues

actúan como tales. De este modo, quedaría justificado el discurso apocalíptico de Doña Zancajos, las sombras que persiguen al Metralla, y el libertinaje de la Catacatre.

De esta manera, podríamos afirmar que el contenido onírico de la primera acotación se encarga de establecer la acción en unas coordenadas espacio-temporales de un presente onírico y un pasado narrativo, el recordado (soñado) por Marcela. El espectador-lector asiste a una sucesión de presentes escénicos que representan el delirio no sólo de Marcela sino del resto de personajes, creando así una atmósfera grisácea, irreal, descubriéndonos y envolviéndonos esta visión entre onírica, inquietante, pesadillesca.

Pero regresando al primer acto si prestamos atención a los acontecimientos representados, y poniendo nuestra mirada en el análisis detallado de las escenas del apartado anterior, y más concretamente en los títulos que las definen hemos pretendido que estos engloben tanto el acontecimiento como su temporalidad para exponer de forma concisa que existe una manipulación del orden de los acontecimientos.

García Barrientos en estudio *Drama y tiempo*<sup>260</sup>, expone cómo el orden de los acontecimientos en el plano teatral es menos flexible que en la narrativa por lo que plantea una silueta muy nítida a la hora de su estudio. Esto significa que el tiempo dramático está constituido por una sucesión de presentes que se hacen patentes en la escena; sin embargo, el orden de estas escenas puede variar, planteando una indeterminación temporal total (acronía absoluta) o parcial (acronía relativa), y una acronía total o parcial dependiendo si afecta a la totalidad de la obra. *Cuando la vida eterna se acabe* expone una acronía relativa puesto que existe indeterminación temporal en algunos cuadros, y parcial puesto que no afecta a la totalidad de la obra.

De este modo nos encontramos con: “El sueño de Marcela”; “Los miedos de Marcela”; “De cómo el Metralla regresó y murió” ; “Marcela concebida”; “El nacimiento de Marcela”; “El presente de Marcela”. De las seis memorias, exceptuando la primera cuyo carácter prologal ya hemos explica-

260 García Barrientos, J.L., *Drama y tiempo*, CSIC, 1991, p. 197.

do, y que de manera introductoria anticipa el carácter onírico de las sucesivas escenas, las restantes no tendrán que seguir un orden lógico y cronológico de los acontecimientos, por lo que plantean un recorrido inverso. Este desorden, no es baladí, ayuda a enfatizar el delirio de la Bebevientos, a sumir al espectador en su sueño. Sin embargo, encontramos una acronía parcial en la Memoria IV y V, pues rompe el orden inverso establecido en el primer acto. Esto es, si Marcela recuerda sus miedos, recuerda cómo el Metralla las abandona, cómo regresa, cómo muere tras su regreso, en este orden inverso debería continuar “El nacimiento de Marcela”, y “su concepción” y no a la inversa como sucede; no obstante, como decimos la “doble” alteración que presenta queda justificada con el halo de recuerdo y delirio que engloba todo este primer acto.

Pero esta peculiaridad en el orden no será la única con la que el dramaturgo forje el primer acto. La “Última memoria” está compuesta por una modificación que delata inicialmente el carácter metateatral que tendrá la pieza. Durante las Memorias II, III, IV Y V, hemos asistido al sueño de Marcela que nos ha presentado a los distintos personajes y narrado la vida de Marcela; sin embargo la “Última memoria”, es la encargada de introducirnos en una realidad que como decíamos E. Calonge denomina “Hechos” en el segundo acto. Esta Memoria cobra importancia en una retrolectura pues es cuando podemos establecer su funcionalidad como nexo de un tiempo pasado soñado, a un tiempo presente soñado.

“Las crujiás del albergue” es el título en enmarca el Acto II y de igual forma éste se abre con la acotación:

*Tufo áspero del zotal embalsamando el tiempo del asilo. Las sombras que se asomaban a la endeble memoria del Marcela, se concretan fuera, en el mundo, en la crujiá de un albergue.*

Tanto título como acotación nos remiten a una temporalidad y espacialidad distintas. En el plano espacial la cuestión es más sencilla, aunque a pesar de que la indicación /albergue/ nos remite a un espacio concreto, el lector deberá establecer que el nominativo /albergue/ tiene una connotación hospi-

talaria, que se menciona como acción escénica final del Acto I, esto es, la acción de ponerse camisones hospitalarios. Debemos, por tanto, relacionar esta acción, con el comportamiento de cada uno de los personajes en los distintos sucesos que se muestran a través de los diferentes cuadros.

La temporalidad queda explicitada con el gerundio /embalsamando/ que metafóricamente sustituye al termino /congelando/, es decir, ‘congelando el tiempo’, por lo que se quiere indicar una pausa temporal en la que los actores que representaron a los personajes de la infancia de Marcela, se concretan para representar su presente inmediato, mostrando su verdadera cara como personaje.

El último acto nos devuelve a la primera escena del primer acto: “Los sueños con que la Bebevientos abarruntó la tormenta”. No podemos obviar el título que hace referencia al sueño de Marcela, como tampoco la denominación que Calonge propone para los cuadros del Acto III, “Sueño”. Planteado éste dentro de una doble perspectiva pues el “Sueño I” es la premonición, la profecía final, es un soñar el futuro, y el “Sueño II” funciona como epílogo a modo de retorno a la primera escena de la obra enmarcando el sueño profético de Marcela Bebevientos.

Esta repetición al retomar de nuevo el sujeto frásico /Marcela/ y su acción de dormir tiene la finalidad de reproducir casi íntegramente la acotación inicial del primer acto (Memoria I):

*En un rincón, hecha un ovillo -espacio-, dormita Marcela: Tiritones, babas y mocos. Expresión ausente de su apergaminada cara.*

La única diferencia que establece E. Calonge con respecto a la acotación inicial en este primer párrafo es la supresión del sobrenombre “Bebevientos” que es utilizado en la infancia de Marcela (Acto I). En este punto de la historia en la que su débil memoria se va apagando Marcela ya no “corretea”, “ni bebe los vientos”. Esto ayuda a establecer periodicidades distintas dentro del sueño entre el primer, segundo y tercer acto y una correlación entre pasado, presente y futuro.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## 9. PARADIGMAS COMPOSITIVOS. REFERENCIAS BÍBLICAS

*Cuando la vida eterna se acabe*, como muchas de las obras de Eusebio Calonge enlaza semánticamente con los epígrafes que la acompañan, que en esta obra se alejan de los versículos bíblicos -como es el caso de otros textos dramáticos- y cita, por un lado, a León Bloy a través de su obra *El mendigo ingrato*<sup>261</sup> (1892-1896) y a Juan de Zabaleta en sus *Errores celebrados*<sup>262</sup> (1653).

Estos dos epígrafes contienen la esencia de la obra pues plantean dos visiones contrapuestas. Una de ella es la establecida a través del fragmento de *El mendigo ingrato*: “Un clamor de desesperación por mi ideal saqueado”<sup>263</sup> que reflejando la esencia del propio L. Bloy, como escritor de la iglesia, defiende la lucha por los ideales, por la verdad, a pesar de las dificultades e incluso de perder la batalla, frente al aforismo de Zabaleta “Todos los que miran al cielo están caídos”<sup>264</sup>, para los que la salvación se reduce a la mera contemplación.

Ambas concepciones, que podrían exponerse como paradigmas contrarios de *lucha y búsqueda* de la fe en el Metralla, frente al *inmovilismo* -Doña Zancajos-, y al *abandono* -la Catacatre- remiten a la idea de fin de la Historia y al propósito de la misma. La coincidencia de la remisión de ambas, sin embargo, expone visiones distintas con respecto al fin, pues la doctrina ya señala que “la esperanza en el retorno glorioso de Cristo no es para el cristiano algo alienante, una especie de *opio* que le instale en la pasividad apartándole de las tareas humanas como algo sin importancia ni trascendencia”<sup>265</sup> ya que precisamente esta actitud supone un alejamiento del dogma redentor en el mismo grado e importancia que el abandono, pues presupone que todas las acciones

261 Bloy, L., *El mendigo ingrato* Ed. Mundo Moderno, Buenos Aires, 1956.

262 Zabaleta, J., *Errores celebrados*. Edición, introducción y notas de David Hershberg. Espasa Calpe S. A. Madrid. 1972.

263 Calonge, E., op. cit., p.19.

264 Ibídem, p. 19.

265 Sánchez de Alba, J. L. R. y Molinero J., *El más allá, iniciación escatológica*, Ed. Rialp, 2012, p.46.

son realizadas con el fin de obtener una vida eterna que, a su vez, tiene como referente la vida terrena y, por tanto, material. Por lo que teniendo en cuenta esto podríamos proponer un paradigma compuesto por “gnosticismo, pecadores y soberbios” que caen, que englobarán la Catacatre, el Metralla y Doña Zancajos, frente a los “inocentes” que se elevan que queda representado Marcela Bebevientos.

Esta visión es la que se fundamenta en el Antiguo Testamento donde las revelaciones y las profecías son entendidas como señales para la gran venida. También, el Antiguo Testamento plantea la caída del pecador, del agnóstico y la imposibilidad de éstos de recorrer el camino hacia la revelación frente a un Dios misericordioso. De este modo, veremos como estos dos paradigmas, estos dos caminos, que se diferencian con respecto a las tres actitudes que lo engloban comparten el mismo fin, nos conducen al concepto de que todo exceso llevará a la “ruina” y toda carencia de fe, también. Soberbia y gnosticismo impiden una revelación de la fe.

Estas dos actitudes que se expondrán de forma extrema y con una carga expresionista supone el planteo exponencial de cualidades que figuran como necesarias dentro de la doctrina de la redención: la *veneración*, por un lado, y la *búsqueda*, por otro; pero siempre en la medida justa sin que exceda a la arrogancia del hombre al pretender igualarse con el Padre. Este aspecto del dogma es quizá el más arcaico y primitivo, y el que podríamos comparar con elementos procedentes de culturas grecolatinas y que en un nivel literario sería extrapolable a uno de los elementos constitutivos del héroe trágico: la *hybris*.

Sin embargo, el choque vendrá dado por las dos aptitudes que conforman el paradigma “gnosticismo, pecadores y soberbios”, y no como cabría esperar con el enfrentamiento de éste y el establecido como paradigma de la “inocencia” pues Marcela es un personaje supeditado a la voluntad ajena. El conflicto radicarán dentro del primer paradigma expuesto ya que cada uno entenderá su camino hacia la salvación como el correcto. A través de esta batalla, se expondrá una serie de sucesos que contendrán, el nacimiento, la vida y muerte de Marcela que ajena a todo sólo buscará cobijo y calor en los personajes, en este caso en la Catacatre que representa el pecado. Bajo esta

premisa irán desarrollando de manera perseverante las distintas concepciones con respecto a lo terreno y a la eternidad; en definitiva, al concepto de fe. Y esto, a su vez, se hará a través de paradigmas catequéticos, bíblicos, y dogmáticos que ayudan a ensalzar el fin catártico-redentor como “asunto” de la obra.

De este modo, y como ya hemos establecido en el apartado 7.1, donde estudiamos la acción y la estructura de la intriga, la obra se compone de tres actos titulados. El primero de ellos, *De cuando Marcela Bebevientos revoloteaba los gallineros*, está compuesto por seis “Memorias”, que conforman el pasado de Marcela; el Acto II, *Las crujías del albergue* englobado por tres “Hechos”, remiten a su presente inmediato y, por último, *Los sueños con que la Bebevientos abarruntó la tormenta* compuesto por dos “Sueños”. El último “Sueño” de este acto y la primera “Memoria” del primero tienen la facultad de enmarcar todos los sucesos de Marcela en una ensoñación onírica del personaje que remite, por otro lado, al motivo de la vida concebida como sueño del que despertaremos tras la muerte.

El paradigma de la visión, ya encontrado a nivel de “mención” en otras obras tales como *Ni sombra de lo que fuimos* o *La puerta estrecha* vuelve a encontrarse en la obra que nos ocupa. Esto es por ser un recurso eficaz para plantear todo lo relativo a los sueños y la proyección en escena de pensamientos o elementos fantásticos; sin embargo, en *Cuando la vida eterna se acabe* será un elemento que orbita, no únicamente en un fragmento a modo de mención, sino en toda la obra, tanto a nivel estructural como a nivel de contenido. De este modo, se puede exponer la vida de Marcela a través de éste y revelarnos las tristes figuras que la acompañaron.

Con reminiscencias de la obra de Calderón *La vida es sueño*, nuestra obra explota en un nivel estructural lo onírico para el empleo del cuadro frente a la escena y para enfrentar lo discontinuo a lo continuo y, a su vez, dotarlo de significado en un plano del contenido como elemento eficaz para mostrar “la vida como un mal sueño”.

Pero si el “sueño” pudiera remitirnos, como decimos, a la famosa obra de Calderón, serán otros elementos los que podamos relacionar de manera más directa con la obra, estos son, el encierro, primero en un gallinero y después en

un asilo, al igual que Segismundo en su torre, sin que apenas la Bebevientos tenga conocimiento del mundo exterior, planteándose su vida como un mundo de sombras y simulacros; de esta manera, la vida de Marcela es un sueño que se ilumina, sólo de vez en cuando, a través de “sus pocas luces”, y a través del cual la conocerá el espectador.

Lo que la obra expone, por tanto, bajo la mirada onírica de Marcela, es a cuatro enajenados en la lúgubre sala de un asilo, manifestando cada uno de ellos sus diversas manías, y representando la infancia de Marcela en el primer acto, el presente inmediato en el segundo, y la muerte, el futuro, en el tercero. La desnudez de los personajes, lo irracional de las diferentes acciones y del conjunto, lo funesto y malsano del ambiente emparentan con escenas de otras de las obras de Eusebio Calonge como *La puerta estrecha*, que igual que éstos se encontrarán encerrados en una atmósfera pesadillesca.

De nuevo, el asilo por donde transitan los personajes contiene una lectura a dos aguas, pues es planteado como un tropo fundamental, derivándonos del asilo al lugar de nuestro último sueño, el purgatorio. De manera metafórica asistimos al último soñar de Marcela, al paso de la vida a la muerte; pero a su vez, al último sueño -profetizado por ésta- del Metralla, Doña Zancajos y la Catacatre en una espacialidad metafísica, el purgatorio, de la que gracias al perdón concedido podrán salir; este recurso complicadísimo nos muestra la técnica de la metáfora trabada. Esto es, una metáfora da pie a otra, y así sucesivamente. Asimismo, este espacio codificado y de tradición exegética conlleva y está relacionado con el motivo del viaje, -vuelve a trabarse la metáfora-. De esta suerte, el Metralla buscará cobijo en el asilo tras su éxodo que, a su vez, es símbolo de su vida, más concretamente, del final de su vida.

Estos personajes, como explicábamos, son los encargados de representar el pasado de Marcela durante todo el primer acto, un pasado que Doña Zancajos relata: “Era hija del pecado. Se conoce que la sífilis que heredó la dejó retenida en la idiotez. La pobre madre la escondió en los gallineros para ocultar su deshora”<sup>266</sup>.

266 Calonge, E., op. cit., p. 56, 57.

Si el sueño se nos se plantea en la obra no ya como mención sino como motivo, hay otros elementos que junto a este conforman la configuración de la obra y que se presentan con una doble lectura. El primero que exponemos es la utilización de un macrotexto bíblico: el libro profético de Jonás.

El autor del libro expone las andanzas del anti profeta Jonás en una ficción que presenta a éste como prototipo que se niega a ori la llamada de Yahveh para ir a hablar en su nombre a los enemigos. Jonás huye en dirección contraria a la que le había mandado dios, por lo que la nave que lo lleva es zarandeada por una tempestad. Los marineros recurren a sus dioses mientras el duerme, pero cae al mar y es tragado por un pez, sólo en ese momento, volverá a Yahveh para solicitar piedad. Finalmente cuando vuelve a la tierra convierte a los enemigos pero esto le irrita, pues su profecía que era contraria no se cumple. La soberbia de Jonás enfada a Yahveh.

El libro de Jonás provee al esquema argumental de la obra a pesar de que este intertexto no focaliza la totalidad de la narración sino el mensaje. Como en el Libro, el mensaje de la obra no está en la predicación del Metralla, catalogado como falso profeta, sino en las vicisitudes del personaje que conocemos a través de su narración y su actitud con respecto a los sueños, a Marcela y a la Catacatre. Así el Metralla, en claro paralelismo con Jonás es expuesto como un profeta poco ejemplar, dejando su conducta mucho que desear, pero que al mismo tiempo ha luchado y conoce al verdadero Dios:

El Metralla. Tú no sabes cómo se están poniendo las cosas ahí fuera. Todo cada vez peor. Ya nadie cree en nadie ni sabe uno quien le escucha. Las cosas se están poniendo que dan miedo<sup>267</sup>.

De tal forma, Doña Zancajos se refiere a el Metalla como “el que hace temblar los reinos” y además lo acusa de apostasía a través del proverbio “El perro vuelve al vómito”<sup>268</sup> que resume la gravedad de la situación del

267 Calonge, E., op. cit., p. 29.

268 Pr 26,11.

que habiendo conocido directamente la doctrina de la salvación, vuelve a sus antiguos pecados, en este caso, la conducta pecadora se manifiesta en el encuentro del Metralla y la Catacatre, que simularán ahora ser Jesucristo y María Magdalena. La Catacatre, lavará los pies del falso profeta como lo hizo María Magdalena con Jesucristo:

El Metralla. Déjame tomar resuello. Parecía que no iba a llegar nunca. Cuanto más andaba, más parecía que me quedaba. ¡Traigo los pies reventaos! (*Se sienta sobre el camastro, arrodillada La Catacatre limpia sus pies*). Cada vez me va quedando todo más lejos<sup>269</sup>.

Además, a través del Metralla se expone de nuevo, el motivo del viaje que, como adelantábamos anteriormente, es expuesto en dos planos, el real y el metafórico. Para el Metralla este será su última parada, su última fonda, su último viaje. Pero si en otros textos el viaje se ha presentado como una búsqueda, aquí el viaje es expuesto como una huida, volviendo a exponer un nuevo correlato con Jonás huyendo a través de la senda contraria a la marcada por Yahveh. *Cuando la vida eterna se acabe* vuelve a exponer el motivo del viaje, del *bivium*, con su dos direcciones anejas: el camino del bien y el del mal.

La huida del personaje viene a representar la trasgresión a la doctrina, alejándose de la fe y quedando inmerso en el mundo, donde una tempestad de desdichas y un naufragio, como imagen del infortunio, harán que vuelva la mirada al que la negó.

Igualmente el siguiente fragmento expone la doble vertiente del personaje bíblico en el Metralla: por un lado, la vertiente política que encontramos en Jonás por el nacionalismo de la época marcado en el pueblo judío, que junto la soberbia (*hybris*) de expandir el mensaje de Cristo sobre los que cree enemigos dan pie al gnosticismo frente a la fe requerida; es decir, se nos muestra cómo Jonás huye en dirección contraria a la que le marca su dios y tras el castigo accede a hablar con sus enemigos.

269 Calonge, E., op. cit., p. 29.

El Metralla. ¡Apartaos, carroñeros! (*Airado se pone en pie sobre el camastro donde se le figuraba su propio velatorio. con la actitud arrebatada de quien pronuncia un encendido parlamento*) Aunque muera de miseria se cumplirán nuestros destinos. Nos creen derrotados y aunque estuviera muerto, arrojado al estiércol, devorado por los cerdos, abandonado por el mundo entero, mientras me quede un soplo de vida, proclamo que nosotros somos los vencedores, ¡los vencedores! Los vencedores... (*Una tos cavernosa le corta el virulento parlamento*)<sup>270</sup>.

Que estos finalmente se conviertan y obtengan la misericordia de Yahveh hace despertar en Jonás su cólera y que sus “sueños”, es decir, su profecía se derrumbe, pone de manifiesto la soberbia que en el Metralla surgirá de forma esporádica pues ya es un hombre acabado y aguanta las risas a la espalda:

El Metralla. Estarán bajo tierra pero sus sueños siguen latiendo, hasta ellos no llegan los gusanos. No se pueden enterrar los sueños... Yo ya no soy capaz de soñar, no puedo soñar, apenas si recuerdo esos sueños... ¡Yo que iba a conmover al mundo!... Sólo he conseguido carcajadas por la espalda, ni un eco, ni una huella... No he sido digno de esos sueños, ni tan si quiera del olvido... Yo ya no existo, lo sé muy bien, ya no sé quien soy, ya no sé qué vive en mí <sup>271</sup>.

En otras ocasiones, hemos explicado cómo la intención de estos macro-textos no es ser fieles a la historia fabular sino que, por el contrario, se busca que estos macrotextos, microtextos o menciones sean capaces de expresar y ser insertos para explotar el contenido “asunto” de la obra. Es decir, que el dramaturgo tendrá licencia para entrar y salir del macrotexto, y de insertar dentro de éste elementos procedentes de otros pasajes.

270 Calonge, E., op. cit., p. 37.

271 Calonge, E., op. cit., p. 48.

De este modo, podemos presentar una nueva correlación con el Éxodo pues nos encontramos con elementos que remite de alguna manera al castigo que sufren los egipcios con las plagas, pero también de nuevo, con el libro de Jonás pues en él encontramos también el agua, en este caso las turbulencias del mar, como elemento de castigo al propio Jonás. Este elemento junto con el fuego y la sangre consignan el castigo del pecado. Así, la alusión de Doña Zancajos al diluvio<sup>272</sup>, y de la Catacatre que se refiere al agua como elemento que ensucia y no limpia, establece un binomio diluvio-castigo:

La Catacatre. (...) ¡Para eso viene el agua para emporcarlo todo!...¡ y que no para! ¡Qué no para de llover!<sup>273</sup>

De la misma forma, el agua en todas sus manifestaciones remite al sentido expuesto de castigo, el agua que inunda, la tormenta, etc., pero a su vez en un doble plano se plantea como premonitoria del final de la Historia:

Doña Zancajos. Ésta abarrunta la tormenta (...) <sup>274</sup>.

El fuego y la sangre, quedan relacionados como castigo a una sociedad en pecado frente a la fe también en Joel:

“En el cielo mostraré grandes maravillas, y sangre, fuego y nubes de humo en la tierra”<sup>275</sup>.

Este discurso más profético será siempre mostrado por Doña Zancajos que representará en todo momento la concepción más prerrogativa de la salvación humana, casi a modo de monopolio:

272 Calonge, E., op. cit., p. 26.

273 Calonge, E., op. cit., p. 25.

274 Calonge, E., op. cit., p. 26.

275 Jl 2, 30. Igual idea también la encontramos en Hch 2, 19.



Doña Zancajos. *(Se agarra a cada palabra como a un clavo ardiendo)*. Ya te reirás menos cuando te estés achicharrando en el infierno. Vuestra peste ha subido hasta el cielo y hace vomitar a los ángeles fuego y sangre<sup>276</sup>.

Además, pone de manifiesto dos planos que exploran el bien (lo celestial- plano superior) y el mal (infierno-plano inferior) y que escénicamente como ya hemos comentado en el estudio detallado de las escenas, plantean dos niveles: el de ascender y el de caer.

Doña Zancajos continuará con sus profecías del fin de los tiempos durante toda la pieza a través de enunciados, menciones, que remiten a pasajes bíblicos, salmos, proverbios, etc.

Doña Zancajos. Está al venir el astro terrible...<sup>277</sup>

.... ....

Doña Zancajos. (...); ¡Sólo sangre! Esto no trae nada bueno<sup>278</sup>.

Pero volviendo a la relación que establecemos con el Éxodo, nos centramos en las plagas<sup>279</sup> como castigo. De este modo, nos encontramos con una, que además del significado del agua mencionado, junto con la sangre, establece una clara referencia a la primera que expone la narración del Éxodo, las aguas que se convierten en sangre. A su vez, encontramos otras que quizá textualmente quedan referidas de manera más clara, los piojos:

La Catacatre. ¿Con quien te juntarás para tener la cabeza comida de liendres?<sup>280</sup>

276 Calonge, E., op. cit., p. 27.

277 Hch 2, 20: El sol se volverá oscuridad,/ y la luna, sangre,/ antes que llegue el día del Señor,/ día grande y glorioso.

278 Calonge, E., op. cit., p. 28.

279 Ex 7,14.

280 Calonge, E., op. cit., p. 25.

Las úlceras o llagas quedan representadas en la “tiña de Marcela”:

La Catacatre. Veo las gotas de sangre que le han hecho las espinas.

El Metralla. Eso es la tiña <sup>281</sup>.

El granizo en la lluvia y las tinieblas en la noche oscura:

El metralla. La noche está oscura como boca de lobo. Da miedo hasta acostarse, pero lo que es yo, en limpiando éste ya estoy acostado <sup>282</sup>.

Igualmente otra de las plagas, la peste, quizás en este caso en sentido más metafórico, la hallamos cuando Doña Zancajos alude a la “pestilencia”:

Doña Zancajos. Vuestra peste ha subido hasta el cielo y hace vomitar a los ángeles fuego y sangre <sup>283</sup>.

Finalmente, encontraremos el último castigo, la muerte del primogénito en la muerte de Marcela.

Debemos resaltar, llegados a este punto, que el juego que se establece en la obra funcionará teniendo en cuenta los paradigmas anteriormente establecidos, quiere esto decir, que aprovechando diferentes pasajes que remitan directa o indirectamente a estos serán expuestos. De tal forma, podemos establecer cómo el *leitmotiv* “fango” es utilizado dentro de los distintos paradigmas. Así el Metralla, lo platea dentro del paradigma de lucha y búsqueda:

El Metralla. En el fango. La tierra sin sueños no es más que una ciénaga.

---

281 Calonge, E., op. cit., p. 52-53.

282 Calonge, E., op. cit., p.43.

283 Calonge, E., op. cit., p. 27.

La Catacatre lo expone como el sufrimiento del peregrinar en la vida, de un calvario de Fe:

La Catacatre. ¿Qué más condena quieres? ¿Qué más condena que arrastrarse? Todos los días desde que uno viene al mundo. Todos los días, toda la vida, arrastrarse por el fango y aguantar. ¿Qué más condena quieres que este fango?

Y, Doña Zancajos, como castigo a los pecadores que jamás tendrán posibilidad de salvación. La correlación aquí nos remite de manera directa a los amigos que visitan a Job<sup>284</sup> y le recriminan el ser un pecador pues sufre todas esas desgracias como castigo a por sus pecados. Ellos no pueden entender que la fe su amigo es puesta a prueba por Dios:

Doña Zancajos. Eso será porque tú mereces el fango.

Doña Zancajos. (*Pegándole el oído en la boca*)...Dios se aleja de la tierra y nada se verá sino sangre por todas partes. Exterminará a hombres y bestias hundiéndolos en el fango.

Por tanto, la estructura paradigmática de la obra con respecto a las Escrituras queda reducido a un binomio general entre una doctrina de las falsas profecías perteneciente al esquema del Antiguo Testamento frente a otro que contempla la salvación de toda la humanidad siempre que se acojan o practiquen la *Ley natural*.

Pero además de estos paradigmas basados en distintos pasajes argumentales bíblicos nos encontramos con el denominado juego de ingenio que también encontramos desarrollado en *Homenaje a los malditos*. La funcionalidad aquí será la misma, plantear la mofa en la acción de impedir el paso al Metrala, utilizando los somieres como puertas cerradas a la visión de Dios. De igual modo, la acción privilegia la lectura alegórica, y la mostración de la imagen

---

284 Job 15,1.

del Calvario con el Metralla arrodillado a los pies de Marcela que en este caso figura Jesucristo acompañado a los lados por los dos ladrones. Esta imagen pretende mostrar ante el público los defectos de la humanidad, tales como la burla, mofa, frivolidad, la falta de esperanza.

El Metralla. Serán sombras pero me persiguen, me persiguen ¡me persiguen! *(Corre por su desvarío. En burla cómplice levantan los camastros como laberínticas puertas que le cerraran su huida. Cae exhausto a los pies de Marcela Bebevientos, entre las dos mujeres, en el centro de un calvario desahuciado)*... Me persiguen...<sup>285</sup>

De este caso no se desprende como en otros ese punto de comicidad agrídulce, pero reseñaremos otro paradigma de juego e ingenio que explota en este caso la comicidad más abierta pues está basado en el juego de palabras y en lo absurdo de la situación:

La Catacatre. Claro, y tú no eres de los que se arrastran, no vaya a ser que te ensucies. Por eso has llegado tan alto. Para andar dando bandazos de un sitio para otro, buscando quien te de refugio. ¡Desgraciado!.

El Metralla. ¿Desgraciado yo? ¡Tú sí que eres una desgraciada!.

La Catacatre. Eso es lo que eres, un desgraciado.

El Metralla. ¡Tú! ¡Tú sí que eres una desgraciada!.

La Catacatre. ¡Será desgraciado!.

El Metralla. Es verdad, eso es lo que soy, un desgraciado.

La Catacatre. ¿Desgraciado tu? Yo sí que soy una desgraciada.

El Metralla. Eso es lo que nos une. Tú y yo somos unos desgraciados.

La Catacatre. ¿Y qué? Cada cual sufre sólo, a su manera.

Esta comicidad nos hará reír, pero a su vez nos mostrará a los personajes sufridores en su desgracia individual y, por tanto, merecedores del consuelo y del perdón.

---

285 Calonge, E., op. cit., p. 47.

Durante todo el primer acto se establecen estas relaciones intertextuales que apoyan la representación ucrónica<sup>286</sup> del nacimiento, de la vida y del cautiverio de Marcela hasta su Calvario. Siendo este punto el que cierra el acto y el que abre el siguiente:

*(Tiran de la cabeza de la tonta, aún bajo la cama, y la sacan entre las piernas de la parturienta. Al momento la atan de pies y manos, como a una mártir estrambótica, a uno de los somieres verticales que conforman la cerca)*<sup>287</sup>.

Este cuadro que representa el apresamiento de Jesucristo además connota el nacimiento como el arrojó al mundo pecador, del que la humanidad tiene que sufrir y trabajar en pro de una vida eterna y futura.

El segundo acto, que está conformado por tres cuadros, exponen un presente: el presente inmediato de Marcela en el asilo, la casa de locos.

Los elementos que exponen estos tres cuadros son dotados de una significación que se aleja del castigo, que fue predominante en el acto anterior, y nos acercan a la purificación. La utilización del zotal y del fumigador antiguo que porta el Metralla, entran en juego aquí como elementos que desinfectan, en un doble plano semántico purifican.

La noche está espesa y cubierta por las tinieblas, con los que nuestros protagonistas plantean un nuevo juego de ingenio y destreza, comenzando a modificar la escena a través de la fumigación lo somieres:

*(Van desinfectando los somieres, colocándolos horizontales y enfilados, menos al que sigue atada en cruz Marcela, quien preside desde lo alto la escena)*<sup>288</sup>.

286 Máxima distancia que establece García Barrientos entre lo real y lo ficticio en *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 113.

287 Calonge, E., op. cit., p. 40.

288 Calonge, E., op. cit., p. 41.

Los elementos que se exponen de forma constante al inicio del segundo acto sobre el apresamiento y castigo de Marcela plantean un correlato con la de Jesucristo. Así, la Catacatre cuando descubre que Marcela ha sido atada en claro paralelismo con Jesucristo en la cruz se manifiesta reproduciendo las palabras de Poncio Pilatos<sup>289</sup>:

La Catacatre. Como le pase algo, yo me lavo las manos<sup>290</sup>.

La obtención de méritos para el perdón de los pecados de los personajes queda manifiesto en el sufrimiento y sacrificio de Marcela, pero también hay una exposición del sufrimiento y de los méritos, en este caso, de manera inconsciente en el resto de personajes. La exposición de una de las características de la redención queda expuesta en el siguiente fragmento:

La Catacatre. ¿Y qué más ofrece la vida? ¡Reventar como un borrico en una noria! Tirando de todos los días, dando vueltas y vueltas, como un borrico con orejeras, tirando y tirando hasta caer reventado. Sin que los sueños cambien nada, porque nunca cambia nada.

....                      ....                      ....

La Catacatre. Uno con los sueños y la otra con los milagros. Mejor que los borricos lleven orejeras, que no vean nada, que sueñen que van a llegar a algún lado. Que sueñen hasta su misma muerte, sin saber siquiera que se fueron...¡Sueños y milagros! ¡Qué disparates! Ni los ciegos piden hoy milagros... Tirar de todos los días, arrastrarse por el y aguantar<sup>291</sup>.

Sacrificio a la vez que un cierto escepticismo se desprenden en estos fragmentos de la Catacatre, que contemplan uno de los elementos por los que la redención aún es posible a pesar de la convicción que de los sueños y los

289 Mt 27, 24.

290 Calonge, E., op. cit., p. 44.

291 Calonge, E., op. cit., p. 48,49.

milagros ya murieron, de que no existe salvación -o como asevera el Metralla cuando expone que ya nadie confían en nadie- todavía queda posibilidad de perdón a través de la piedad. Esta ha sido representada en varias ocasiones a través de lo textual y lo iconográfico a través de la relación establecida entre Marcela y la Catacatre.

Pero la petición queda explicitada a través de la voz de Marcela, tras la batalla entre las dos mujeres que representa la lucha de Don Carnal y Doña Cuaresma, hecho esté que vuelve a dotar de significado el enfrentamiento de los personajes a través de su funcionalidad: la que desempeña Doña Zancajos, el gnosticismo y la Catacatre, el pecado:

*Se abalanza sobre ella en el que parece el combate de Doña Carnal y Doña Cuaresma. La vieja arroja el contenido del balde a la tonta Marcela, que queda chorreando, y se lo coloca a modo de yelmo. Esgrimiendo el fumigador monta a la grupa del Metralla, batiéndose con La Catacatre que empuña el farol como una lanza. Amasijo de palos, insultos y carcajadas. Marcela Bebevientos, goteando la ignominia, estalla en gritos desde fue maniatada<sup>292</sup>.*

Este juego-lucha además reafirma el hecho de la relación establecida entre el texto dramático y el libro de Jonás pues el profeta con su ambivalencia ha tenido gran resonancia en la tradición posterior tanto judía como cristiana. En la liturgia judía el Libro se lee en la fiesta del *Yôm-Kippûr*, el gran día de la Expiación; en la cristiana en los inicios de la Cuaresma<sup>293</sup>. La elección de este motivo en la acción dramática no es fortuito sino que incide de nuevo en el contenido y favorece una ruptura en el cuadro, en el *estatus quo* de Marcela ya que pasará del Calvario a la gloria, tras la manifestación de sus “portentosas palabras”:

292 Calonge, E., op. cit., p. 50.

293 *Sagrada Biblia, Comentario*, Ed. Eunsa, 2010.

Marcela Bebevientos. (*Guturalmente parece modular unas sílabas*) ¡Per..  
dó...na...los! ¡Per..dó...na...los!<sup>294</sup>

Esta Glorificación nos traslada a otro momento en los cuadros que conllevan el motivo de la fe. Igualmente Eusebio Calonge pondrá en boca de sus personajes pasajes y proverbios que remiten a este estado:

El Metralla. Yo no oigo que diga nada.

Doña Zancajos. Cállate, condenado, ya está escrito: el que tenga oídos para oír que oiga<sup>295</sup>.

La Catacatre. Veo las gotas de sangre que le han hecho las espinas<sup>296</sup>.

El Metralla. Eso es la tiña.

La Catacatre. Calla, hereje. Yo bien se que son espinas, yo fui la única que me acerqué a limpiarle el sudor de su agonía.

Doña Zancajos. (*Sigue interpretando con palabras aquella angustia*) No os salvará vuestro oro ni vuestra plata que se convertirá estiércol. ¡El fuego de la condenación os tragará a todos!<sup>297</sup>.

Cada uno de los personajes incidirá en su condición, de este modo, que el Metralla no sea capaz de oír el mensaje divino, expone otro de los elementos fundamentales para la redención, esto es la adquisición de la fe. Tras unos instantes la fe se apodera del falso profeta cuando afirma: “ahora tenemos quien guía nuestro camino hacia la victoria final”<sup>298</sup>. Las alabanzas a Marcela como su luz, su guía y su santa pronto desaparecerán pues Marcela en los últimos estertores los abandona no sin antes volver a pedir por ellos en clara alusión a Jesucristo en la cruz<sup>299</sup> con su el tercer y último: “perdónalos”.

294 Calonge, E., op. cit., p. 50.

295 Pr 20, 12; Mt 13, 15.

296 Mt 27, 29; Mc 15,17; Jn 19, 2-5.

297 Calonge, E., op. cit., p. 52,53.

298 Calonge, E., op. cit., p. 54.

299 Lc 23,34.



El olvido, está servido, al igual que el expuesto en *Homenaje a los malditos*, Marcela pasa al “Censo de los olvidados”<sup>300</sup> y únicamente la Catacatre se apiada de ella no abandonándola en su último sueño:

La Catacatre. No estarás sola, yo velaré tu último sueño... No estarás sola... en el cielo están los pájaros y los ángeles. Pero no ángeles de vieja, con espadas de fuego y cara de pocos amigos, sino ángeles con los cabellos cuajados de flores, con alas suaves de plumones blancos y que ríen y cantan siempre... Todos estarán contigo Marcela.

Se está levantando frío, no debe faltar mucho para que claree el día... ¡Qué sola me habéis dejado!... Metralla, ¿también tu duermes?<sup>301</sup>.

Este hecho de piedad por parte de la Catacatre será premiado y pasará por alto su faceta de pecadora expuesto en la obra como representante de la mujer “que amó mucho”; de este modo, sólo ella asistirá al acontecimiento: el cielo se abrirá; sólo ella tendrá la visión intuitiva de Dios y de su luz representada en el arco iris:

*(Ni una sola mirada de los otros escudriña la oscuridad. Desde la profundidad del sueño balbucean incrédulos)*

La Catacatre. Allí. ¡El cielo se abre! ¡Tenéis que verlo!

La Catacatre. ¡Despertad! Mirad el cielo... ¡Despertaos! ¡Es el arco iris! ¡El arco iris! ¡Despertad! *(Empuja los cuerpos amodorrados de Doña Zancajos y el metralla sobre un mismo somier sin que éstos despierten)*<sup>302</sup>.

300 Tomamos prestado aquí el título de la columna que Eusebio Calonge utiliza en sus publicaciones periódicas en *La voz del sur*, donde recupera la memoria de todos esos artistas que con sus aportaciones mostraron su visión del mundo pero que esto no fue suficiente para su reconocimiento.

301 Calonge, E., op. cit., p. 61.

302 Calonge, E., op. cit., p. 62-63.

El hecho redentor se completa cuando la Catacatre empuja los cuerpos de Doña Zancajos y el Metralla junto con ella y Marcela. No los abandona y emprende un nuevo camino con ellos:

*Con el farol a modo de remo impulsa la Catacatre el somier con los durmientes, como si se tratara de Caronte. Otea el cielo desde la imprevista embarcación en la que se alejan hasta perderse tras su voz.*

La Catacatre. ¡Allí el cielo se abre!<sup>303</sup>.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## 10. LOS PERSONAJES EN *CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE*

El reparto de *Cuando la vida eterna se acabe* está formado por cuatro personajes que Calonge en la descripción de los mismos se encarga de consignar un primer y segundo atributo en dos de sus personajes. De este modo Marcela, es consignada con el atributo de la “Bebevientos”, que remite directamente a su enfermedad mental; Mateo, como el “Metralla” que en su primera acepción indica cosa inútil o desechada; sin embargo, la Catacatre y Doña Zancajos, son descritas incidiendo en sus sobrenombres que dicen mucho de ellas. La Catacatre es descrita primero como “despojo, hosca, desgredada y prematuramente marchita”<sup>304</sup>, pero la segunda atribución, su profesión, la conlleva su apodo. El sobrenombre de Doña Zancajos hace referencia de manera redundante a la acotación que la describe como “seca”<sup>305</sup>, ya que el término zancajo hace referencia a la persona de mala figura.

Todo el reparto conforma una configuración *plena*, pues en todo momento a partir de la Memoria III el elenco permanece en escena. Esto contribuye a los distintos niveles de visión que se exponen en la obra, pues con una configuración plena se hace visible el paso de un nivel dramático a otro metadramático, o de uno metadramático a otro metateatral.

Sin embargo, la configuración de personaje *solo* la encontramos en Memoria I y el Sueño II, prólogo y epílogo de la obra, que como ya hemos mencionados reiteradamente, ofrece un encuadre dramático para el contenido metadramático del sueño de Marcela. La funcionalidad del personaje de Marcela Bebevientos se encuadra dentro de la denominada *función pragmática* que plantea la relación entre el signo y su usuario, de este modo tendríamos al personaje con su doble cara de actor-papel, por un lado (signo) y la de público-dramaturgo, por otro (usuario).

García Barrientos, expone que desempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale del curso que lo relaciona argumentalmente con

304 Calonge, E., op. cit., p. 25

305 Ibidem.

el resto de personajes para “orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular de la comunicación”.<sup>306</sup> Por lo que continúa, que es posible distinguir una función pragmática hacia el usuario público y otra hacia el usuario dramaturgo.

En este caso, Marcela Bebevientos se orienta bajo una función pragmática de *personaje-dramaturgo* en grado de pseudo-demiurgo, pues su función está orientada a organizar el universo dramático en el que entrará el público/lector.

Los restantes personajes igualmente funcionan en algún momento de la obra dentro de este nivel pragmático, pero en distinto grado al de Marcela Bebevientos.

Si atendemos al personaje de Doña Zancajos veremos que su nivel pragmático obedece también a la categoría de *personaje-dramaturgo* pero sólo en momentos aislados y orientada al público estableciendo un puente entre éste y el mundo ficticio de la representación, e incidiendo directamente en el nivel representativo pues plantea una *metalepsis* al realizar un cambio de nivel, esto es, el paso de un personaje dramático a personaje-dramaturgo con una intervención de aparte “ad spectatores”. Esta función queda manifiesta por la utilización del plural predicativo “habéis” señalado como receptor del mensaje al lector/espectador:

Doña Zancajos. ¿Qué? ¿Cómo os habéis quedado con el responso del muerto de hambre? ¡La voz que clama en la zahúrda!<sup>307</sup>

Del mismo modo, en un nivel sintáctico y en relación con el argumento y con el resto de personajes, podríamos hablar de la característica particular del personaje de la Catacatre que funciona en un nivel que podríamos denominar como *nexo argumental* en las Memorias III, IV y V, pues su llanto y su desesperación ante los acontecimientos será el hilo conductor en unos cuadros

306 García Barrientos, J.L., Op. cit., p. 177.

307 Calonge, E., op. cit., p. 38.

en los que la continuidad causal no existe, pues únicamente, y como ya hemos mencionado, la obra se estructura de manera fragmentaria, de collage.

De tal forma, los personajes de *Cuando la vida eterna se acabe* se alejan de una caracterización psicológica que nosotros entendemos como la más compleja y están más cerca del carácter entendido como una construcción sumativa de rasgos básicos. Es más, cada uno de ellos y de manera alterna, representarán dentro de su carácter distintos paradigmas semánticos de conducta en un sistema de oposiciones binarias respecto de los otros personajes. Estas oposiciones al no desarrollarse en un plano sintáctico queda reducido a la figura representativa de una fuerza en cuestión.

Si resumimos la obra en la infancia, la vida, la muerte y la futura resurrección de Marcela, podríamos hablar de paradigmas tan básicos como enfermo/sano, viejo/joven/, fuerte/débil.

Es por ello, que los personajes de la obra cobran importancia con respecto al significado de la misma. Si en el apartado anterior, ya exponíamos la tesis y la antítesis a través de los paradigmas compositivos de la obra, aludiendo a la primera como “gnosticismo, pecadores y soberbios que caen” y a la segunda como “inocentes que se elevan”, podríamos a su vez establecer cómo cada uno de nuestros personajes se posiciona dentro de estos dos caminos señalados.

Doña Zancajos encarna el paradigma de la inacción basando su relación con el resto de personajes única y exclusivamente en una verborrea apocalíptica, que representa la tradición más primitiva de las escrituras; sin embargo, Mateo el Metralla a pesar de que pudiera establecerse como su antítesis, pues él si ha recorrido los caminos como un profeta más defendiendo los ideales, los traiciona, por lo que entraría a engrosar el mismo paradigma que Doña Zancajos. La Catacatre, nos muestra el paso de un paradigma a otro, pues representa la caída y también la ascensión; de ahí, que se de el hecho redentor, pues al igual que el Metralla, en determinados momentos de la obra, no pierde de vista los ideales y los sueños, y sigue caminado y sufriendo los avatares del camino.

Los personajes además de por su verbalización y por sus acciones remiten al lector/espectador a diferentes personajes bíblicos y de la tradición cristiana, como los mencionados en el apartado anterior. Esto es lo que hace que se produzca durante toda la obra una doble significación, una en el plano real, y otra en el alegórico. Así la Catacatre, será María Magdalena, cuando lava los pies al Metralla, y Verónica, cuando seca el sudor de la frente; Marcela, Jesucristo; Mateo el Metralla, Jonás; Doña Zancajos encarnará una representación más genérica, en este caso podríamos decir que expone a través de su discurso sectario una corriente e incluso un momento histórico, el del Destierro cuando el pueblo judío es capaz de rehacerse pero esto motiva “un nacionalismo estrecho y sectario”<sup>308</sup> que afecta a la manifestación y negación del perdón de miembros extranjeros o pecadores.

Este será el juego constante que caracterice a los personajes de *Cuando la vida eterna se acabe*, eliminando cualquier rasgo de caracterización psicoanalítica. De hecho, los personajes están concebidos como personajes expressionistas desarrollando uno o varios rasgos que Eusebio Calonge considera esenciales y que los definen visualmente, como el barreño y la sangre en Doña Zancajos; las babas y los sonidos guturales en Marcela; el petate en Mateo el Metalla, etc., creando un diseño de sombras, apariencias y contrastes que *La Zaranda* en la escena completará con los contraluces y los cenitales que deformarán aún más las siluetas y pondrán de manifiesto las dos visiones de la obra.

308 *Biblia de Jerusalén*, “Jonás” Ed. Desclée De Brouwer, Bilbao, 1984, p. 1404.



## 11. CONCLUSIONES

El estudio del teatro, como ya hemos expuesto a lo largo de esta investigación, se ha realizado desde diversas y muy variadas perspectivas. También, durante todo este proceso de estudio hemos insistido con ahínco en el interés por el análisis de la dramaturgia de Eusebio Calonge. Nuestra intención no ha sido reforzar una posición literaria frente a la escénica, sino exponer el análisis dramático como un aspecto, y no una parte, del proceso de la representación; máxime cuando nuestro trabajo ha versado en la dramaturgia y la poética de *La Zaranda*, compañía que no ofrece un teatro de repertorio.

El estudio del texto no es excluyente del escénico, sino que a través de éste el acercamiento al estudio de la representación contará con una base crítica fundamentada para continuar el camino analítico.

María del Carmen Bobes afirma que “el proceso de comunicación dramática se inicia, por lo general, y a menos que se trate de un teatro a *l'improviso*, con un texto escrito que incluye una fábula y una virtual escenificación y culmina con la lectura y la representación”<sup>309</sup>. Igualmente expone M. C. Bobes, que ambos aspectos, tanto texto como representación, contienen signos verbales y no verbales. Efectivamente, la representación se encarga de llenar y exponer de una manera gestual, visual, plástica, sonora, compositiva, esos signos no verbales que encontramos en el texto. Por ello, el análisis dramático explica los huecos que el texto no verbaliza, planteándose así como puente entre lo literario y lo escénico.

El texto literario no queda reducido únicamente al diálogo sino que engloba la acotación, ambos aspectos del texto pueden contener indicaciones para la puesta en escena, aunque a priori y sobre todo las más poéticas puedan parecernos accesorias.

Podemos establecer que las acotaciones que conforman la producción de Eusebio Calonge se insertan dentro de este tipo de acotación altamente poética.

309 Bobes Naves, M., C., *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y transcendencia*, Ed. Arco/Libros, 2010, p.175.

ca, cuya descodificación expone unas indicaciones espacio-temporales. Ejemplo de ello son obras como *Obra Póstuma* o *Cuando la vida eterna se acabe*. De este modo, recordamos como en *Obra Póstuma* su primera acotación nos desvela a través de términos como *memoria*, *astillas*, *jirones*, *herrumbre* un naufragio -término real- y un estado escatológico -término metafórico-. En *Cuando la vida eterna se acabe* nos entramos elementos como *gallinero*, *muñila*, *babas*, *tiritones*, *ausente* que nos remiten a un espacio y un estado; sin embargo, la temporalidad queda codificada y solo tendremos conocimiento de ésta a través de una retrolectura.

Por tanto, el valor literario de la acotación tiene a su vez un correlato estilístico de valor escénico.

Si nos detenemos en estos dos ejemplos que hemos extraído de nuestro estudio, podremos apreciar que ambos nos conducen a la tesis que hemos planteado desde el principio, que no es otra, que exponer el concepto Redención como *asunto* que se manifiesta en las obras analizadas.

En este caso, el estado en el que se encuentran los personajes es anejo al motivo redentor: estado de aporía en *Obra póstuma* y al borde de la muerte, agonía de Marcela, en *Cuando la vida eterna se acabe*.

Pero a esto hemos de sumar cada uno de los elementos que sirven de base estructural y de fórmulas compositivas que ayudan a exponer el mismo *asunto* con una gran diversidad y eficacia. La exposición y enumeración que hacemos a continuación no hacen sino confirmar cómo la repetición del *asunto* redentor en todas las obras analizadas, no procura una pobreza argumental sino todo lo contrario, pues como decíamos fomenta la diversidad y la creatividad para aprovechar material de diversa índole y dotarlo de carga alegórica.

Todos los ejemplos que extraemos, en lo que sigue, no dejan lugar a dudas de las correlaciones constructivas existentes entre las obras de Eusebio Calonge y el auto sacramental, en especial con la forma compositiva de Calderón de la Barca. Ambos parten de un objetivo común al exponer la Redención como *asunto*, pues ambos intentan resolver el enigma de la vida; ambos exponen diversidad de argumentos que enriquecen sus producciones; ambos utilizan la misma fuente a través de la intertextualidad bíblica; ambos darán

importancia a la gestualidad, los símbolos y las acciones pues a través de ellas se la técnica alegórica encontrará uno de sus basamentos.

De este modo, las menciones incorporadas en el discurso de los personajes consisten en expresiones, frases, e imágenes de la Biblia. Estas menciones son un hecho recurrente en todas las obras de este estudio. Así encontramos el “levántate” referido a la parábola de del rico epulón y Lázaro, de Lucas; y al pasaje de Lázaro, de Juan en *Obra póstuma*.

Las imágenes procedentes de la iconografía en *La puerta estrecha* a través de la sábana con la que envuelven a la Calaca y que posteriormente arrancan, así, como las menciones de la nave y el manantial. La utilización de estos motivos de nuevo nos remiten a la dramaturgia de Calderón.

Los dichos y proverbios de *Ni sombra de lo que fuimos*, y las menciones específicas del libro de Tobías. Los epígrafes que abren *Homenaje a los malditos* y *Cuando la vida eterna se acabe*, el de la primera de uno de los evangelistas sinópticos y, el de la segunda, de escritores católicos. Estas menciones pueden encontrarse como una mera alusión, pero en su gran mayoría forman parte de la red compositiva de la alegoría como hemos visto en el desarrollo de cada una de las obras.

Asimismo, dentro de los paradigmas catequéticos y dogmáticos podemos englobar *Obra póstuma*, *La puerta estrecha*, *Homenaje a los malditos* y *Cuando la vida eterna se acabe*.

*Obra póstuma*, no sólo por la mención que refiere a Lázaro, sino porque la parte dogmática de la parábola forma parte del contenido de la pieza dramática; *La puerta estrecha*, por contener el dogma catequético de la transfiguración; *Homenaje a los malditos*, al igual que la anterior, por exponer la exaltación del cáliz y la preparación del altar, por lo que esta obra se inserta tanto en lo catequético como lo dogmático; y finalmente *Cuando la vida eterna se acabe* expone el concepto dogmático del enfrentamiento entre el gnosticismo y la fe desmedida.

Otro paradigma que encontramos en distintas obras es el de la visión. De tal manera, es reconocible en *La puerta estrecha*, *Ni sombra de lo que fuimos*, *Homenaje a los malditos* y *Cuando la vida eterna se acabe*. En todas

estas obras los personajes acceden a una temporalidad ucrónica y espacialidad indeterminada que estará justificada a través de los sueños o el delirio como recurso para acercarnos al momento escatológico, en unas; e hipostático, en otras.

El paradigma del viaje podría abarcar también a todas las obras del estudio, ya que los personajes emprenden ese viaje hacia lo desconocido, sin embargo, donde se verbaliza como parte del argumento y trasciende al *asunto* es el *Obra póstuma*, pues el viaje que emprenden los personajes buscando una vida mejor los lleva hacia su final. Igualmente en *La puerta estrecha* el viaje de La Calaca supone un Vía Crucis hacia su muerte; y, finalmente, este mismo peregrinar lo encontramos en *Ni sombra de lo que fuimos*.

Como espacios codificados encontramos dos textos que se estructuran a través de estos: *La puerta estrecha* a través de una metaforización del lupanar, posada del mundo, de los vicios y como purgatorio de las almas que lo habitan; *Cuando la vida eterna se acabe* a través del encierro, primero en un gallinero y después en un asilo, proponiendo un símil entre éstos y la cárcel.

La infinidad de motivos referentes a la tradición nos impediría enumerarlos de nuevo y en detalle en este punto; no obstante, hemos de tener en cuenta los referentes a la iconografía del Vía Crucis de *La puerta estrecha*; la configuración de los personajes “loco, ciego, y viejo” de *Obra póstuma*; los motivos de la “caída y la elevación” presente en todos los textos estudiados; la representación de los esquemas ceremoniales, así como la personificación de los pecados capitales en *Homenaje a los malditos* que a su vez está expuesto dentro del paradigma del banquete, de la ceremonia; las representaciones de Don Carnal y Doña Cuaresma en *Cuando la vida eterna se acabe*.

Igualmente encontramos macrotextos bíblicos cuya función es aportar parte del argumento procurando una identificación de alguno de sus personajes con el personaje bíblico. De esta forma, las correlaciones que quedan establecidas entre el libro de Job y *Ni sombra de lo que fuimos* o el libro profético de Jonás en *Cuando la vida eterna se acabe*, ambos pertenecientes al Antiguo Testamento, son patentes; sin embargo, nos encontramos como, a su vez, estos macrotextos se enriquecen con otros intertextos que pueden pertenecer al mis-

mo ámbito -como es el caso de *Cuando la vida eterna se acabe* que contiene menciones que refieren al castigo a través de las plagas en el Antiguo Testamento- o a otros de diversa índole, como el mitológico en *Ni sombra de lo que fuimos* a través de la metaforización del tiovivo, o en *La puerta estrecha* con la imagen de Saturno devorando a sus hijos. De esta manera, podremos encontrar también otros intertextos procedentes de fuentes literarias como las referidas a Ricardo III o a los versos de Unamuno.

La temporalidad es un elemento crucial en todos los textos analizados ya que a través de su manipulación se intenta acceder a un plano escatológico en el que los personajes se verán liberados en unos casos, a través de su fe y en un estado de espera, en otros. La Redención como ya hemos expuesto tiene una característica futura, escatológica. Este hecho plantea un circunstancia temporal el *ya* y un *todavía no*. Esto eleva el discurso a lo metafísico pues se establece una relación entre tiempo y eternidad. Recordamos que San Agustín argumenta los tres tiempos, pasado, presente y futuro: el concepto de tiempo es definido como un pasado que es tal porque no existe ya, y que sólo es recuperable a través del recuerdo, y un futuro inexistente puesto que esta por llegar. Del mismo modo, al referirse al presente se expone como un tiempo que si se mantuviese y no se transformase en pasado, no habría tiempo, sino eternidad. Por lo que podemos deducir, que el final de la Historia conlleva el final del tiempo con sus tres fases para pasar a un tiempo eterno. Así, el juego con el tiempo en la producción dramática de Eusebio Calonge, se presenta como una herramienta fundamental para exponer el motivo redentor. En *La puerta estrecha* podemos hablar de regresión para mostrarnos el sufrimiento del personaje como elemento fundamental para su redención, en *Homenaje a los malditos*, *Ni sombra de lo que fuimos*, *Perdonen la tristeza*, y *Cuando la vida eterna se acabe* de exposiciones de otras realidades que queda justificadas bajo el paradigma de la visión a través de sueños, delirios, etc., pues aquí los personajes se encuentran en una temporalidad presente, pero de camino a la futura.

En conclusión podemos exponer que los paradigmas establecidos a través los elementos bíblicos, literarios, artísticos, de tradición religiosa, etc.,

procuran un basamento que permite organizar la estructura de la dramaturgia de Eusebio Calonge hacia el *asunto* recurrente de la redención, al igual que lo hiciera Calderón de la Barca, y que, como exponíamos al comienzo de estas conclusiones, la repetición del asunto, la repetición de motivos, de imágenes, e incluso de personajes por su funcionalidad dentro del texto dramático, no empobrecen la obra sino que al contrario exponen una gran diversidad argumental que se basa en la creación, la caída y la muerte del hombre hasta su redención final, en un peregrinar terrenal lleno de peligros, de tentaciones, que los personajes podrán desdeñar o no, pero que en ese acto de libertad se condenarán o salvarán. La fe será la que los guíe, y la esperanza nunca los abandonará.

## 12. BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía de *La Zaranda*

#### 1. EN PRENSA EXTRANJERA

ARELLANO, J. (24/11/1990) “El vino agrio” *EL DÍA*, Montevideo, Uruguay.

ARENAS CARRERA, Z., (2/3/1990) “La Zaranda dibuja un lienzo andaluz” *EL DIARIO DE CARACAS*, Venezuela.

ARMENTEROS, I., (20/11/1989) “También la verdad se inventa” *DIARIO TRABAJADORES*, La Habana, Cuba.

DIARIO DEL FESTIVAL DE VENEZUELA:

\_\_\_\_ BLANCO, A. (4/4/1990) *DIARIO DEL FESTIVAL*, Caracas, Venezuela.

\_\_\_\_ CARVAJAL, J. (14/4/1990) “La Zaranda, Vinagre de Jerez” *DIARIO DEL FESTIVAL*, Caracas, Venezuela.

\_\_\_\_ CARVAJAL, J., (2/3/1990) “Teatro que cierne lo cotidiano” *DIARIO DEL FESTIVAL*, Caracas, Venezuela.

CIDONCHA, E., (28/3/1989) “Dulce vinagre de Jerez en San Juan” *EL NUEVO DÍA*, Puerto Rico.

CORTESE, N. (30/3/1989) “Como Beckett, pero en flamenco” *ÁMBITO*. Buenos Aires, Argentina. 30 de Marzo.

DEL PINO, A. (1/11/1989) “Del vino al vinagre” *DIARIO DE LA JUVENTUD CUBANA*, La Habana, Cuba.

DUBATTI, J. (22/3/1995) “Vinagre de Jerez, con alma gitana” *CRONISTA*, Buenos Aires, Argentina.

\_\_\_\_ (28/3/1995) “Vidas secas de España y del mundo” *CRONISTA*, Buenos Aires Argentina.

EDITORIAL (17/6/1991) “Final theater piece brings fest out of doldrums” *THE MIAMI HERALD*, Miami.

EDITORIAL (23/3/1990) “Un cuento contado por un borracho” *ÚLTIMAS NOTICIAS*. Montevideo, Uruguay.

- EDITORIAL (4/4/1990) “Vinagre español”, *EL MUNDO*. Caracas, Venezuela.
- ESPINOSA, P., (11/5/ 2006) “Rechazamos ese negocio de momificar creadores y obras”  
Entrevista, *ÁMBITO FINANCIERO*, Buenos Aires Argentina.
- FERNÁNDEZ, G. 1989 “Andaluces y universales” *CLARÍN*. Buenos Aires, Argentina .  
\_\_\_\_ (25/3/1995) “Andaluces y universales” Crítica, *CLARÍN*, Buenos Aires  
Argentina.
- FREIRE, S., (7/5/2006) “Lo fútil de los homenajes tardíos” *LA NACIÓN*, Buenos Aires  
Argentina.
- GARFF, J. (22/-/1995) “ De Andalucía con amor” *CLARÍN*, Buenos Aires, Argentina.
- GOLDSTEIN, A. (24/4/1990) “Que no hay cosa más viva que un recuerdo” *EL DÍA*,  
Montevideo, Uruguay.
- H.C., (22/3/1995) “El grito del flamenco pasado al teatro” *PÁGINA 12*, Buenos  
Aires, Argentina.
- HERREN, A., ( 27/3/1996) “ El San Martín inicia su temporada internacional” *LA  
PRENSA*, Buenos Aires, Argentina.
- J. C. M., (5/5/ 2006) “ En el teatro como en la vida” *LA PRENSA*, Buenos Aires  
Argentina.
- LIZET GUELER, M. (27/3/1996) “La Zaranda, opus tres” *LA RAZÓN*, Buenos Aires  
Argentina.
- LLORENS, C. (29/3/1996) “ Dos balseros sin orilla” *LA RAZÓN*, Buenos Aires  
Argentina.
- LOPAPA, J. (26/3/1995) “La vanguardia teatral andaluza llegó con La Zaranda”. *EL  
DÍA. LA PLATA*. Buenos Aires. Argentina.
- MARTÍNEZ SOLÁ, J., ( 30/3/1990) “Agrio el vinagre de Jerez” *EL MUNDO*, Puerto  
Rico.
- MÉNDEZ, A. (3/4/1990) “Vinagre de Jerez” *DIARIO EL UNIVERSAL*. Caracas,  
Venezuela.
- MULUSARDI, M. (25/5/2006) “En honor a los malditos” *DEBATE*, Buenos Aires  
Argentina.
- ORAMAS, A. (12/11/1989). “Teatro añejado en el recuerdo” *DIARIO TRIBUNA*, La  
Habana, Cuba.



- OTT, G. (6/4/1990) “Lo universal en las entrañas de lo local” *REVISTA FESTIVAL INTERNACIONAL DE MONTEVIDEO*, Montevideo, Uruguay.
- PITTELLA, C. (18/6/1991) “Vinagre de Jerez fue la bebida exquisita del Festival” *DIARIO DE LAS AMÉRICAS*, Cuba, Venezuela.
- RODRÍGUEZ, S., (26/3/ 1990) “La Zaranda presenta su Vinagre de Jerez” *EL MUNDO*, Puerto Rico.
- SANTALIZ, P. (18/4/1990) “Una madeja de imágenes arcaicas” *EL NUEVO MIÉRCOLES*, Puerto Rico.
- SANTILLÁN, J. J., (9/5/2006) “Entre el tiempo y la eternidad” *CLARÍN*, Buenos Aires Argentina.
- SHEPARD, R. F., (19/8/1988) “Fron Spain, a world of fantasy Grounded in floklóre” *THE NEW YORK TIMES*, New York.
- ZUNINO, P. ( 29/3/1996) “ Una travesía esencial sobre las aguas de este mudo encrespado” *LA NACIÓN*, Buenos Aires, Argentina.
- ZUNINO, P. (23/3/1995) “Lo que va del vino al vinagre” *LA NACIÓN*, Buenos Aires Argentina.

## 2. EN PRENSA NACIONAL

- BAREA, P. (14/10/1992) “ Pesadumbre y ole” *DEIA*, Bilbao, España.
- MUÑOZ RAMÍREZ, F. (6/11/1992) “Absurdo con ritmo andaluz” *HOY*, Badajoz, España.
- BARRERA L., (6/11/1992) “Variaciones sobre el tiempo” *EXTREMADURA*, España.
- ORIA, J. , (24/11/1992) “La tramoya de la vida” *NAVARRA HOY*, Pamplona, España.
- IBAÑEZ, S. (27/11/1992) “Cuando los viejos relojes ya no sirven para nada” *DIARIO DE BURGOS*, España.
- MOLINARI, A., “La Zaranda anduvo por la provincia” *IDEAL*, Granada, España.
- LÓPEZ SANCHO, L., (19/3/1993) “El buen grupo La Zaranda o la repetición” *ABC*, Madrid, España.
- CENTENO, E. (19/3/1993) “El tiempo desportillado” *DIARIO 16*, Madrid, España.
- DE LA HERA, A., (24/3/1993) “El fracaso de una idea” *YA*, Madrid, España.
- HERRERO, F., (16/1/1994) “Ya estamos aquí otra vez...” *EL NORTE DE CASTILLA*, Valladolid, España.

- TORRES, R. (14/1/1994) “Un pellizco en el estómago” *EL PAÍS*, España.
- PAVÓN, J. L., (20/3/1994) “Siempre faltan tres minutos” *ABC*, Sevilla, España.
- CUADROS, C., (24/3/1994) “El polvo de los recuerdos” *INFORMACIÓN DE MADRID*, Madrid, España.
- HARO TECGLÉN, E. (25/3/1994) “Réquiem” *EL PAÍS*, Madrid, España.
- LÓPEZ SANCHO, L., (27/3/1993) “La Zaranda, la repetición de la repetición” *ABC*, Madrid, España.
- VILLAN, J., (3/4/1994) “Despiadada belleza” *EL MUNDO*, Madrid y *EL DÍA DEL MUNDO*, Palma de Mallorca, España.

### 3. BIBLIOGRAFÍA EN REVISTAS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

#### REVISTA TEATRAL *EL PÚBLICO*:

- \_\_\_\_ ANUARIO TEATRAL, 1985, p.p. 221-222.
- \_\_\_\_ ANUARIO TEATRAL, 1987, p.p. 216-217.
- \_\_\_\_ ANUARIO TEATRAL, 1989, p.p.299-300.
- \_\_\_\_ C. E. D. (1987) “La Zaranda: una patética sinfonía de recuerdos” N° 50, p. 42. Madrid, España.
- \_\_\_\_ F.P. (1986) “Mariameneo, otra madre coraje” N° 31, p.p., 41-42. Madrid, España.
- \_\_\_\_ GÓMEZ, R., (1989) “Flamenco sin disfraces ni mitos con Vinagre de Jerez” n°74, p. 41. Madrid, España.
- \_\_\_\_ GÓMEZ, R., (1992) “La fuerza de las raíces” N° 93, p. 67, Madrid, España.

#### REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL *PRIMER ACTO*

- \_\_\_\_ Autores españoles contemporáneos. “El intento de una visión dramática”, núm. 248, año 1993, págs. 38-41.
- \_\_\_\_ BERNAL, C., “La Zaranda. 10 obras tallando la pieza”, núm. 252, año 1994, págs. 41-42.
- \_\_\_\_ CLAUDIO DI GIROLAMO, “La Zaranda. Arrumbando recuerdos”, núm. 252, año 1994, págs. 38-40.

- \_\_\_\_\_ CONSENTINO, O., “Teatro español en Buenos Aires. Desenmascarar la cultura”, núm. 259, año 1995, págs. 122-124.
- \_\_\_\_\_ G. DELGADO, A., XX Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporáneos de Badajoz. Calidad y novedad, núm. 271, año 1997, págs. 109-111.
- \_\_\_\_\_ GÓMEZ, R., Andalucía. “La Zaranda: naufragos de la vida”, núm. 269, año 1997, págs. 114-115.
- \_\_\_\_\_ GRASSO O., “La Zaranda. Entrevista con Paco Sánchez”, núm. 252, año 1994, págs. 43-46.
- \_\_\_\_\_ L. ANTUÑANO, J. G., Castilla y León. “Teatro ‘clásico’, como el de antes”, núm. 271, año 1997, págs. 119-122.
- \_\_\_\_\_ MONLEÓN, JOSÉ Agüimes. “El flamenco, García Lorca y el último trabajo de La Zaranda”, núm. 270, año 1997, págs. 87-89.
- \_\_\_\_\_ PASCUAL, I., “La memoria como patria. La Zaranda”, núm. 262, año 1996, págs. 115-116.
- \_\_\_\_\_ SESMA SANZ, M. “Ni sombra de lo que fuimos”, de La Zaranda. Un teatro esencial y de raíz, núm. 300, año 2003, págs. 100-101.
- REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL *GESTOS*, año 23, n°45, Abril 2008.
- PATRONATO DEL FIT , *La Zaranda, rastros del olvido*, 2003.

#### 4. TEXTOS DRAMÁTICOS

- CALONGE, E., *Perdonen la tristeza, Obra Póstuma*, Ed. SGAE, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Cuando la vida eterna se acabe*, Ed. Hiru, 1999.
- \_\_\_\_\_ *La puerta estrecha, Ni sombra de lo que fuimos*, Ed. Hiru, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Homenaje a los malditos, Los que ríen los últimos, Futuros difuntos*, Ed. Hiru, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Homenaje a los malditos, Futuros difuntos*, Ed. Bilingüe francés-español, Ed. Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Homenaje a los malditos*, Revista *Primer Acto* n° 311, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Este sol de la infancia*, Revista *Primer Acto* n° 344, 2013.
- \_\_\_\_\_ Los que ríen los últimos, Revista *Gestos* n° 45, 2008.

SÁNCHEZ, J., *Mariameneo, Mariameneo*, Ed. Visor, 1996.

\_\_\_\_\_, *Vinagre de Jerez*, Ed. Visor, 1996.

## 5. ENTREVISTAS Y RESEÑAS EN MEDIOS AUDIVISUALES

### *ATENCIÓN OBRAS*

- Emisión episodio del 24/10/14

### *CONTINUARÁ...*

- Emisión episodio del 09/04/13
- Emisión episodio del 15/11/13
- Emisión episodio del 27/11/12
- Emisión episodio del 09/03/10

### *MI REINO POR UN CABALLO*

- Emisión episodio del 05/03/13
- Emisión episodio del 27/11/12
- Emisión episodio del 11/08/12
- Emisión episodio del 09/06/11
- Emisión episodio del 16/12/10

### *MANDRÁGORA*

- Emisión episodio del 28/11/09
- Emisión episodio del 21/02/09
- Emisión episodio del 17/01/09
- Emisión episodio del 22/12/07

### *MIRADAS 2*

- Emisión episodio del 13/12/10
- Emisión episodio del 22/10/10
- Emisión episodio del 05/06/11
- Emisión episodio del 28/08/11
- Emisión episodio del 11/11/12
- Emisión episodio del 03/02/13

### Bibliografía auto sacramental

- ARELLANO, I., *Historia del teatro del siglo XVII*, Ed. Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de oro*, Ed. Castalia, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Ed. Reichenberger, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El nuevo hospicio de pobres*, Ed. Reichenberger, 1995.
- \_\_\_\_\_, Duarte, E., *El auto sacramental*, Ed. Laberinto, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La nave del mercader*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1996.
- DURÁN, MANUEL Y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Ed. Gredos, 1976.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, NICOLÁS, *La petimetra, disertación*. Biblioteca Cervantes virtual, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-petimetra-comedia-nueva--0/html/feeea16a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.htm#2](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-petimetra-comedia-nueva--0/html/feeea16a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm#2)
- MCKENDRICK, M., *El teatro en España (1490-1700)*, Ed. José J. Olateña, 1994.
- NASARRE, B. A., *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Ed. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1992.
- RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE. *Autos sacramentales del siglo de oro*, Ed. Libertarias, 2003.
- SPANG, KURT, *Géneros literarios*, Ed. Síntesis, 2000.
- V.V. A.A., Director, Huerta Calvo, Javier, *Historia del teatro español*, Vol. I y II, Ed. Gredos, 2003.
- VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el siglo de oro*, Ed. Castalia, Madrid, 1987.
- WARDROPPER, W. B., *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Ed. Anaya, Salamanca, 1967.

### Bibliografía teológica

- BASSOLS, L., *San Agustín. Vida, pensamiento y obra*, Ed. Planeta, 2007.

- Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer. 1984
- BROWNING, W. R. F., *Diccionario de la Biblia*, Ed. Paidós Ibérica, 1998.
- BURGGRAF, J., *Teología fundamental*, Ed., RIALP, 2012.
- ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Paidós, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Tratado de historia de las religiones*, Ed. Cristiandad, 1974.
- \_\_\_\_\_ *Historia de las ideas y las creencias religiosas I, II y III* Ed. Paidós orientalia, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Historia de las ideas y las creencias religiosas IV*, Ed. Cristiandad, 1980.
- GUTIERREZ, J. L., *Liturgia*, Ed. RIALP, 2006.
- MORALES, J., *Iniciación Teológica*, Ed. RIALP, 2013.
- R. SÁNCHEZ DE ALBA, J. L. Y MOLINERO, J., *El más allá*, Ed. RIALP, 2012.
- ROSENZWEIG, F., *La estrella de la redención*, Ed. Sígueme, 1997.
- Sagrada biblia, Comentario*. Facultad de Teología Navarra. Ed. Eunsa, 2010
- V.V.A.A., *Iniciación a la práctica teológica*, Ed. Cristiandad, 1984.
- V.V.A.A., *Iniciación teológica*, Tomo III, Ed. Herder, 1961.
- WOJTYLA, K. *Redemptionis donum*, Exhortación apostólica, pág. web del Vaticano.

## Bibliografía crítica

- ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Manual de teoría y práctica teatral*, Ed. Castalia, 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Ed. Tilde, 2002.
- BERDIAEV, N. A., *La destinación del hombre*, Ed. José Janés, Barcelona, 1947.
- BERGANZA CONDE, M.R. y RUIZ SAN ROMÁN, J.A., *Investigar en comunicación*, Madrid, McGraw Hill, 2010.
- Bloy, L., *El mendigo ingrato* Ed. Mundo Moderno, Buenos Aires, 1956.
- BOBES NAVES, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Ed. Arco/Libros, 1997.
- \_\_\_\_\_ *El signo y el teatro*, Ed. Arco/Libros, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Temas y tramas del teatro clásico español*, Ed. Arco/Libros, 2010.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N., *Poética*, Ed. KRK, 2010.
- BRIOSCHI, F., / DI GIROLAMO, C., *Introducción al estudio de la literatura*, Ed. Ariel 2006.

- Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, Ed. Círculo de lectores, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., Loa para *El gran teatro del mundo*, Ed. Catedra, 2005.
- CALONGE, E., *Orientaciones en el desierto*, Ed. Artezblai, 2012.
- CORNAGO BERNAL, O., *Discurso teatrales en los albores del siglo XXI*, Ed. Gestos, 2001.
- COVARRUBIAS, S. *Emblemas morales*, Ed. Bravo Villasante, 1978.
- DE MARINIS, M., *El nuevo teatro, 1947- 1970*, Ed. Paidós 1988.
- DE PACO, M., “Ángel Valbuena Prat y el auto sacramental en el siglo XX” *Monteagudo*, 3ª Época, nº 5, 2000.
- DIDEROT, *La paradoja del comediante*, Ed. Losada, 2005.
- ESCOBAR RAMÍREZ, W., *La Zaranda tanta pasión, tanta vida*, Ed. Escenología, 2003.
- GADAMER, H. G., *Mito y razón*, Ed. Paidós, 2010.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Ed. Síntesis, 2003.
- \_\_\_\_ *Drama y tiempo*, Ed. CSIC, 1991.
- \_\_\_\_ *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Ed. Fundamentos, 2007.
- GÓMEZ GARCÍA, M., *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal, 1998.
- GREIMAS, A. J., *La semiótica del texto*, Ed. Paidós, 1983.
- GRILLO TORRES, M. P., *Compendio de teoría teatral*, Ed. Biblioteca Nueva, 2004.
- GRIMAL, PIERRE, *Diccionario de mitología*, Ed. Paidós, 2008.
- HELVO, A., *Semiología de la representación*, Ed. Gustavo Gili, 1978.
- KANTOR, T., *El teatro de la muerte*, Ed. La flor, 2004.
- \_\_\_\_ *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*, Ed. Alba, 2010.
- KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*, Ed. Alianza, 2009.
- KOWZAN, T., *Literatura y espectáculo*, Ed. Taurus, 1992.
- LEHMANN, H. T., *Teatro posdramático*, Ed. Cendeac, 2013.
- LESSING, G. E., *Crítica y dramaturgia*, Ed. Ellago, 2007.
- MAURON, C., *Psicocrítica del género cómico*, Ed. Arco/Libros, 1997.
- MEDINA VICARIO, M., *Los géneros dramáticos*, Ed. Fundamentos, 2008.
- NASARRE, B. A., *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Ed. Unv. de Extremadura, Cáceres, 1992.
- NICOLAU E., *Manual de los inquisidores*, L. Sala Molins, Ed., 1996, Madrid.

- OLIVA, C./TORRES MONREAL, F., *Historia Básica del arte escénico*, Ed. Cátedra 1990.
- PARKER, A. A., *El auto sacramental de Calderón*, Ed. Ariel. 1983.
- PASCAL, B., *Pensamientos de Pascal sobre la religión*, En la Oficina de la V. de Blas Miedes, Zaragoza, 1740.
- PATRICE, P., *El análisis de los espectáculos*, Ed. Paidós, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de teatro*, Ed. Paidós, 2002.
- RAYMOND, M., *De Baudelaire al surrealismo*, Ed. Fondo de cultura económica, 1960.
- ROSSI, G.C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro Español del siglo XX*, Ed. Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Historia del teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Ed. Cátedra, 1992.
- SALVAT, R., *Historia del teatro moderno*, Ed. Península, 1980.
- SÁNCHEZ, J. A., *Dramaturgias de la imagen*, Ed. Universidad de Castilla La Mancha, 2002.
- \_\_\_\_\_, *ARTEA* (director) Ed. Universidad de Castilla La Mancha, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Brecht y el expresionismo*, Ed. Universidad de Castilla La Mancha, 1992.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Camino de perfección*, Ed. Monte Carmelo, 2003.
- SELDEN, R./ WIDDOWSON, P./ BROOKER P., *La teoría literaria contemporánea*, Ed. Ariel, 2003.
- SPANG, K., *Géneros literarios*, Ed. Síntesis, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Teoría del drama*, Ed. Eunsu, 1991.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950); Tentativa de lo trágico*, Ed. Clásicos Dykinson, 2011.
- TAYLOR, S. J./ BOGDAN R., *Introducción a los métodos cualitativos*, Ed. Paidós, 1987.
- ÜBERSFELD, A., *Semiótica teatral*, Ed. Cátedra, 1998.
- UNAMUNO, M., *Obras escogidas*, Ed. Círculo de lectores, 1986.
- VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el siglo de oro*, ed. Castalia, 1987.
- V.V. A. A., *Discursos teatrales de los albores del siglo XXI*, Ed. Gestos, 2001.
- V.V. A. A., *Historia de los espectáculos en España*, Ed. Castalia, 1999.
- V.V. A. A., *Teoría del teatro*, Ed. Arco/Libros, 1997.



WARDROPPER, B.W., *Introducción al teatro religioso al siglo de Oro*, Ed. Anaya, 1967.

ZABALETA, J., *Errores celebrados*. Edición, introducción y notas de David Hershberg. Espasa Calpe S. A. Madrid, 1972..



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

### 13. ANEXO I. ENTREVISTA EUSEBIO CALONGE

#### ENTREVISTA I<sup>310</sup>

Eva Romero: ¿Desde cuándo con La Zaranda?

Eusebio Calonge: Desde el 85, claro, que por aquel entonces los textos son de Juan y la dirección también. En el año 90 Juan decide que no le interesa ya seguir con el teatro, y yo que había estado siempre haciendo la parte técnica nada más, me aventuro a hacer *Perdonen la Tristeza* que es mi primer trabajo y como funcionó... pues bueno, ahí seguimos, ahí seguimos; por tanto, en realidad como autor desde el año 92 que se estrena ese trabajo.

En *Mariameneo*, *Mariameneo* y *Vinagre de Jerez*, llevaba en la iluminación, pero como me interesaba mucho el proceso de creación siempre asistía a todos los ensayos ya que era el mejor modo de aprender y de capturar lo que allí. Si no hubiese sido así, no hubiera sabido cómo retomar la historia porque *La Zaranda* ya tenía un nivel internacional en aquel momento... empezar no era fácil. Tenía que respetar cosas del modo de hacer y al mismo tiempo luchar con aquella impronta nueva. Juan era alguien de lógicamente más edad, y está más apegado a cierto modo de hacer, pues bueno se podría decir, más de raíz... digamos local y estaba más interesado en el mundo del flamenco, por otro lado un mundo, que bueno, ha tenido mucho que ver con Jerez. Y a mí me interesaba eso mucho más tangencialmente, me interesaba bastante menos, entonces yo creo que el gran cambio o el pequeño cambio que hay de *Vinagre de Jerez* a *Perdonen la tristeza* es precisamente ese.

*Perdonen la tristeza* es una propia reflexión hacia el teatro al que yo me incorporaba. Un inventario sobre posibilidades, sobre qué había y que no había de útil, en realidad creo que era eso.

E. R. : Y ese uso de las repeticiones... ¿Surge en la creación o surge desde lo textual?

---

310 Realizada en Granada el 28 de febrero de 2009.

E. C. : Yo creo que surge más desde la creación pero no es una cosa premeditada. Muchas veces se ha hablado de eso como algo dramático o algo de forma, y la verdad es que esa reiteración la tiene la propia gente hablando en Jerez. Mi madre repite las cosas quince veces y siempre de forma distinta, pero además de esto está ese sentido de la letanía, ese sentido que nosotros siempre le damos al texto en determinados momentos como partes salmódicas, con ello procuramos dotarlo de cierta musicalidad. Creo que ambas cosas se conjugan. También creo que se ha ido diluyendo mucho en el transcurso del tiempo porque ya empezaba a ser casi un recuso donde el actor se detiene cuando no llega el personaje, a buscarlo, a llamarlo con una frase. No es que haya desaparecido ya que por ejemplo en *Perdonen la tristeza* ese mecanismo de letanía se utilizó. En *Perdonen la tristeza* si estaba dentro del texto dramático y no solamente a nivel de creación, pero ya no en los últimos trabajos, la verdad, ha desaparecido, por lo menos en el texto. Ya se repite menos y cuando se repite ha sido verdaderamente intencionado como en el último trabajo *Los que ríen los últimos*. También nos dimos cuenta que era una fórmula de trabajo, y de trabajar los payasos, tu acabas con una palabra con la que yo empiezo, es un mecanismo también de pista de circo, y entonces mantuvimos dicha estructura.

E. R. : *Ha dicho que es muy de Jerez, pero quizá el uso de la repetición no sea tan localista y sea más extensible a lo andaluz.*

E. C. : Si, efectivamente. El caso de mi abuela, que era analfabeta, es muy indicativo ya que todo en ella tenía un potencial y era de una realidad muy poderosa, muy fuerte, muy bonita y musical. Esa forma de hablar ya se ha perdido. Se habla mucho de las pérdidas idiomáticas y, que duda cabe que, esto supone una gran pérdida a nivel de musicalidad, de ritmo en la forma de hablar que la gente de campo imprime al lenguaje. La televisión y los medios de comunicación han sesgado la idiosincrasia de los diferentes modos expresivos y han ido creando un estereotipo muy falso. Yo recuerdo que a 20km ya tenía pronunciaciones y acentos distintos. Sin embargo, ahora hay una uniformidad que es síntoma de pobreza. Al haber vivido nosotros un modo de lenguaje más antiguo, un lenguaje oral, un lenguaje no libresco mucho más rico en ese

sentido era mucho más fácil escribir con la memoria de lo hablado que con la memoria de lo escrito. Un texto siempre tiene que ser hablado, en cuanto es escrito deja de ser teatral; además en el propio principio de la historia de la literatura lo oral está presente. Un ejemplo serían las jarchas y tenemos que tener en cuenta que se escriben aquí en árabe, en arameo, en distintas lenguas y muy eruditas, en cambio lo que más gustaba era el final de las jarchas que estaban compuestas por canciones populares de amor a mujeres, eso es muy bonito, y ahí está lo coloquial lo refleja el lenguaje hablado, esos orígenes de la comunicación oral y me parece que eso es muy bonito de rescatar.

Cuando veo que la cosa es muy literaria, la aparto y por muy bien escrita que esté no creo que sirva para el teatro, puede que para otro tipo de cosas, pero no para el teatro. Si el actor no puede decir eso, si es muy difícil, se convierte en un impedimento, porque el texto no sólo hay que decirlo sino que el actor a través de él debe poder dar vida al personaje. De otra manera lo que se procura es una barrera entre el patio de butacas y el escenario. Y si en el teatro se da comunicación entre actores y público lo que sobran son estas barreras. La comunicación es importantísima, haya veces que se logra y otras no, hay veces que solo se logra en un minuto, hay otras que se logra en tres segundos pero si no se logra en ningún momento del trabajo el trabajo es fallido.

Cuando voy al teatro con que vea dos o tres detalles que me atrapen, con eso me doy por satisfecho.

Yo he visto cosas que para mí han sido dramaturgias puras. Me acuerdo que vi en Bolivia a un tipo que estaba contando el terremoto de su pueblo y era una dramaturgia pura, una representación fascinante. Atracción teatral pura.

La gente confunde mucho los discursos dramáticos con el teatro y ahí hay un escalón muy grande. Ahora el teatro que se está haciendo a mí me parece muy malo, con contadísimas excepciones. Y creo que uno de los motivos es que aparece el autor contando su vida, contando sus frustraciones, y el autor por lo general es muy poco interesante; lo que interesa en realidad son los personajes. El autor debe desaparecer al igual que el actor, para de ahí brote algo. Sin embargo, ahora los autores escriben de ellos, y a mí eso me parece un disparate, no hay nada teatral, nada teatral.

Como te decía hay algunas excepciones. Hará poco estuve viendo a Antonio Álamo que tengo amistad con él y escribe un texto muy interesante, no sé si ha estado por Málaga, *Cantando bajo las Balas* que gira sobre José Millán-Astray fundador de la legión en una representación donde aflora el personaje, es un buen trabajo y es un buen texto. Lo otro, es hablar sobre mi mismo (sobre el autor) y de mis conflictos personales, de mis traumas personales: es tomar al público por psicólogo. Es una cosa espantosa, el público no está ahí para eso, el teatro es otra cosa, yo quiero ver un trozo de vida, ciertos fragmentos de unos destinos.

Cuando se escucha “el teatro español ahora está muy bien”, todo esto que se espolea de nuevas dramaturgias, en realidad son meros presuntos literarios, además, de literatura muy pobre. No hay que engañarse. Porque son realmente casi ilegibles. No aparecen personajes. No hay vida, no hay situación dramaturgia. Cuando uno coge un texto de Valle, que pasas una página y hay una situación completamente distinta y no paran de suceder cosas, para mí eso es el teatro y eso es lo difícil: la situación dramática. Hacer un monólogo con todos los improprios y toda la mala leche o el mal lenguaje del que yo lo quiera dotar, eso es muy fácil.

Nunca desmotivo a dramaturgos noveles; pero si me gusta saber y preguntar si han leído a Eurípides, a Esquilo. Hay que tener esa base, sin esa base realmente no tienes nada. Necesitas el dominio de los clásicos. Siempre son el molde, son el molde más allá de que luego muestres tu propia dramaturgia. Ya aparecerán tus propias obsesiones y personajes, pero siempre se necesita ese dominio, ese molde, ese saber qué es el inicio de del eje que se levanta cada vez que escribes. Muchas veces me dicen me gusta Beckett y yo pienso, he tardado cuarenta años en llegar a Beckett, en entenderlo, bueno ni siquiera en entenderlo, sino entender ciertas situaciones existenciales de los personajes. Beckett no es un lenguaje, no se puede leer, Beckett solo se puede interpretar y verlo sobre el escenario. Beckett es muy bueno por eso porque no sirve para hacer libros, no tiene ningún sentido; el teatro de Beckett puede parecer un

absurdo o un disparate pero, es todo lo contrario, es un teatro completamente metafísico.

E. R. : ¿Crees que existen modas teatrales?

Hay modas y tendencias, todas, al fin y al cabo, forman parte de un mecanismo de control del poder, un dominio de la autoría individual sobre lo que era la autoría a un nivel grupal, el teatro siempre es colectivo y es grupal, pero eso no interesa- los costes siempre van a ser más elevados. Interesa aislarlo, por eso se ataca la colectividad hoy en día. Y en este punto son perfectos, ya que interesa darle bombo y platillo durante los tres o cuatro meses que duran, porque no duran más, para luego ser molidos por una maquinaria que alienta este tipo de compañías y, que por si fuera poco, por muy radicales que sean al final acaban liquidados por esa maquinaria que los hizo comenzar.

En realidad eso no es el teatro. El teatro es una relación grupal, es una relación de comunidad. Prácticamente estás todo el tiempo con unas personas con las que desarrollas unas ideas y, que por muy heterodoxas que sean esas personas, finalmente también desarrollas un sentido común, una dirección con la que quieres clamar ante el mundo. Por eso el teatro no surge de la individualidad, sino cuando se conforma un grupo, y esto es lo bueno de la creación teatral. Si lo que te gusta es la palabra y únicamente quieres expresarte a través de la palabra, puedes ser un magnífico poeta, pero eso no es teatro.

Ahora está muy de moda sobre todo en Argentina, porque claro está muy influenciado por el psicoanálisis, esta gente que habla con micrófono como si eso creara una vinculación con el público y para mí es todo lo contrario. Bueno, ¿y a mí que me cuentas? Deja que me cuenten unos personajes y que eso sea una forma teatral porque lo que tú me tengas que contar me lo cuentas en la barra de un bar... Si quieres. Hay un modo de hacer que si no se contempla es que no estás haciendo teatro. Son épocas, modas...

E.R: *Muchas veces tienes que luchar contra esas modas y épocas y sobre todo con soberbia de la juventud..*

E.C: Hay impulsos siempre. Cuando tienes dieciocho años te crees que eres único. Luego cuando empiezas a conocer el teatro te vuelves humilde. Había un director de mucho prestigio en Uruguay, bueno, estuvo el hombre exiliado

en Atagualpa de Chopo, y ese hombre, que murió a los noventa años, estuvo haciendo la ayudantía de dirección de un chaval de dieciocho años, es decir, que dio la vuelta inversa. Yo creo que es a lo que uno aspira realmente. Date cuenta que eso del teatro es siempre una corriente donde uno no tiene más importancia en la que la corriente siga fluctuando. Desde ese punto de vista es muy sencillo; en el momento en el que te quieres imponer, imponer tu vanidad, el teatro es transparente. Eso no le gusta al teatro. Es como toda la polémica de Shakespeare. ¿Era Shakespeare el autor? ¿o no?. Era un grupo que trabajaba junto.

E.R: *Eusebio ¿cómo conoces a La Zaranda? ¿cómo comienzas con ellos?*

E.C: Pues, no sé, pues ...ellos se quedan sin técnico y tal, me conocían y me proponen hacer la iluminación, así empecé. No tenía nada mejor que hacer.

La verdad, el teatro no era un mundo que hasta aquel entonces me hubiera atraído gran cosa. Yo a ellos ya los conocía porque estaban moviéndose a nivel teatral desde hacía unos años. Pero realmente fue algo fortuito, porque también es cierto, que ya escribía, pero lo que nunca había hecho era escribir teatro y me di cuenta que escribir teatro ofrecía, por un lado, la soledad necesaria cuando se trabaja, pero por otro, la necesaria confrontación con la gente con la que lo estás haciendo y son ellos, tus compañeros de grupo, en última instancia, la que va a medir tu trabajo “esto lo puede decir un personaje o no lo puede decir un personaje” porque eso no entra, es literario o no me ayuda a desarrollar el fragmento de destino que tengo que poner encima del escenario, en fin, no es creíble. Entonces al escribir teatro tienes que dar eso.

Levantar todo ese andamiaje me gustó. Me gustó cómo se iba creando, cómo se iba levantando del papel algo que ya no era papel, era como una sombra que dejaba luces, y bueno ahí seguimos. La verdad es que no fue una cosa que me propuse, como te he dicho, pero ahí seguimos.

E.R. : *Antes comentaste que escribías pero no teatro.*

E.C: No teatro, no... Escribía, bueno, Literatura. Y ya te digo, lo literario siempre me interesó, pero me di cuenta muy rápidamente y con mucha suspicacia que eso estorbaba mucho al teatro, y había que limitarlo bastante. El trabajo de Valle con sus acotaciones me gustaba y lo conocía a fondo, pero me



di cuenta que realmente un personaje tiene que hablar -no tiene que decir el texto-, entonces si tú haces un texto que no cumpla esto, es muy complicado que sea creíble, eso no llega, eso no llega. El texto se va puliendo y a medida que pulimos va quedando más o menos lo que al actor le hace falta para su creación, al fin y al cabo, es el que le va a dejar la piel a esa palabra... El teatro es complicado, sobre todo para la gente que escribe pero que no tiene la oportunidad de trabajar con actores. Si tienes la oportunidad de trabajar con ellos te vas a dar cuenta qué llega del texto y qué no llega, claro eso, si no estás inmiscuido en que “es tu texto” y tomas este como algo intocable. Porque el texto no tiene importancia, lo que la tiene es que se produzca el teatro, no que sea tu texto, porque eso puede constituir más una dificultad, que otro tipo de cosa. Me explico: lo importante es que ahí se de teatro y que ese teatro, sea el teatro de siempre y que la gente siga viendo que el teatro es algo que sigue vivo.

Al teatro se le ha hecho mucho daño. El hecho de ayer que la gran mayoría del público que se dio en el Teatro Alhambra sea principalmente gente de teatro tiene mucho que ver con eso que hablábamos de los autores y de esa vanidad y de ese mirarse el ombligo constantemente. Es un círculo difícil de romper. Nosotros cuando tenemos experiencias contrarias a todo esto nos asombra cómo a la gente le puede interesar el teatro ... Ahora me acuerdo del año pasado estuvimos en Aguas Calientes, en Méjico, y que nos llevaron a las feria del pueblo, y el teatro estaba en mitad de la feria. Actuamos y fue muy bonito, porque el teatro llega la gente sin que haya la necesidad de que tengan una formación teatral. Pero claro, trabajar siempre para la gente de teatro...

E.R. : *El público, la gente se ha distanciado mucho del código teatral en España.*

E.C. : El cine y la televisión está achatando mucho los polos de medidas cronológicas, de modos de contar, todo es lineal, todo es cronológico, y todos son planteamientos casi decimonónicos: hay un pequeño planteamiento y fin... el desenlace, y claro sacarlo de ahí siempre es cambiarle los registros....

Si te dejan actuar en sitios, por ejemplo, que se ha trabajado y educado al público, no ya por nuestra parte, sino por parte del teatro, te sorprende que cada

vez el teatro tenga más público, eso no suele pasar aquí vamos. Sin embargo, hay sitios en Hispanoamérica donde siempre repetimos.

En Andalucía, por ejemplo, sí que se ha llevado muy mal lo que es la gestión de los teatros, y eso es meramente gestión de teatro, y de la producción. Se crea un gran teatro “El Cervantes” y ese es el teatro, y luego la sala para las cosas raras y, claro, eso ya tiene una etiqueta de cosa rara, de cosa que no se va a entender. Esa de gestión de las salas teatrales, esos encasillamientos le hace mucho daño al teatro.

Mientras que lo otro, la programación del gran teatro, queda como una prolongación de la tele, una prolongación de lo fácil... y eso está sucediendo mucho y especialmente aquí en Andalucía, porque en otros lugares como Vitoria, o Logroño tienen un único teatro, grande, y por ahí pasa todo, intentan dar en la programación una de cal y otra de arena, tener en definitiva una programación muy variada, ya que, al fin y al cabo, es un espacio para todo el mundo. Pero, cuando esto no sucede, ya no es un espacio para todo el mundo, son casi guetos, y por más que sean salas que están bien, y tú llegas como compañía de culto, como compañía de prestigio... y eso no es una ventaja, pues no beneficia al teatro. Todo eso de los movimientos alternativos, ha sido un modo de dejarlos aparte nunca ha sido un modo de integración en la red de programaciones de los grandes teatros. En muy pocos casos se da que se pase de un estamento al otro y, si se da, es de un modo estatalizado, es decir, el estado decide qué grupo alternativo pasa a un espacio que es público.

E.R. : *¿No crees que es muy difícil cambiarlo?*

E.C. : Depende de la gestión del teatro, hay gente que sabe gestionar teatro y que lo hace bien. Un caso ahora es el del Teatro Español de Madrid que de ser un teatro muerto ahora tiene una programación mayoritaria de cosas que, bueno, ya tienen un nivel de teatralidad y un nivel de calidad: desde cosas que pueden ser más comerciales pero de calidad; sin embargo, hay teatros que tienen por encima a un programador como si fuera un nuevo inquisidor que sólo piensa en el número de montajes, y eso ya es más complicado.

E.R: *Los programadores, en la Muestra Andaluz de Teatro de El Puerto Santa María, apostaron por la comedia.*

E.C: Lo que van a comprar es siempre eso, porque al poder lo que le interesa es la capacidad de anestesia que crea en la gente. No van a buscar otra cosa. Programadores interesantes puede haber dos, tres en España que realmente tengan y que asuman el riesgo de perder el empleo. Cosa que además es muy frecuente cuando alguien tiene una programación muy buena, seguramente va estará un año o dos ocupando el cargo y ya está; lo saben, y bueno aún así son gente que le gusta lo que hacen y lo hacen bien. Claro, cuando es un cargo de un funcionario bastante gris que lo que quiere es salvar el sueldo, no se arriesga; lo que quiere es que el concejal o el que sea vea el teatro lleno. Los tiempos de crisis son buenos porque la gente se plantea otro tipo de cosas. Se replantea esos niveles de anestésicos como los que veíamos anoche en televisión en gala del día de Andalucía, es algo espantoso, ¿eso es Andalucía?, yo no lo creo. Andalucía va más allá, en toda índole, en lo que es la propia raíz, el propio lenguaje y cuando, claro, eso se resume en Faletre, en Bisbal y tal, es espantoso. Esa es la España de la charanga y pandereta elevado, además, a un nivel anestésico elevadísimo, es un espanto.. Por eso te digo que lo que interesa al poder es lanzar un espectáculo hipnótico a la gente, ante eso el único recurso es buscar tu propio discurso teatral.

Hay que radicalizarse pero en el propio contexto y en tú propia manera de ser teatral. Eso es lo único que te salva. Eso es lo único que nos salva a nosotros, es el decir : “ese no es mi camino”. Ya vendrá el pájaro por donde tenga que venir, ¿no? Si no es aquí, pues ya te producirá un teatro en Francia, porque le pueda interesar más, ¿no?. Lo importante buscar un núcleo de trabajo que sea una comunidad de gente que vaya en una misma dirección teatral. El resto no, porque el resto es buscar una estética a un texto, es un trabajo en el que la creación está muerta, y simplemente consiste en decir “yo veo el texto así” y el texto no hay que verlo: el texto se “es” desde dentro.

En el momento en el que el texto se ve desde fuera ya es una puesta en escena y una puesta en escena ya es una concepción estética de lo textual y la concepción estética de lo textual solo genera, eso, puestas en escena y eso es una construir no crear. Y cuando hay un buen texto lo que hay es que crear desde dentro ese texto, no dejar que nadie lo mire desde fuera. Para nosotros

es primordial el grupo, y es primordial, porque se da la obra desde dentro, no apartándose y eso hace que la propia obra tome la dimensión que ella quiera: por eso, a los poderes políticos este teatro no le interesa porque puede salir algo vivo, algo que realmente pueda tocar, algo vivo es algo que toca la conciencia del público, y no algo que no invite políticamente a nada; pero, si la obra plantea algo que te sorprende emotivamente y te hace reflexionar, entonces es cuando empiezan a parar la maquinaria y dicen “bueno aquí pasa algo”. No todo llevar estas orejeras... y eso es importante. Sobre todo la gente joven, que se limita a elegir una estética y a construir, como te decía antes, en vez de crear... Hay que arriesgarse desde dentro. Siempre es un riesgo. Y hay veces que uno está más acertado, y otras menos.

Esa es otra cosa, porque uno piensa que sólo es su talento, solo es tú valía, y muchas veces es que el teatro se quiera dar o que el teatro no se quiera dar en ese momento. Y hay veces que se da sólo en tres segundos y tu intentas construir a partir de esos tres segundos de creación pura una hora entera, y hay veces que el teatro te regala más cosas y tienes que construir menos. Normalmente siempre nos movemos entre los dos polos. El concepto creación-creador puro es muy complicado, eso solo lo encontramos en San Juan de la Cruz. Quizá el destello más importante en el teatro es cómo la imagen y la palabra inducen a algo, inducen una situación, inducen un texto que te lanzas a escribir. Ahí esta la capacidad de la creación, donde tiene cabida el aislar un momento, un trozo de vida, una frase cotidiana, que te ofrecen un resquicio teatral. La imagen y la palabra pueden proceder de un resquicio que surge de la memoria. De una imagen, de unas palabras que alguien que se aparece y deja una frase, y la deja ahí, casi sin importancia, pero en cambio en la búsqueda se sabe aislarlo y se sabe que es una semilla teatral. A partir de ahí uno va buscando, esto es la búsqueda, la de esa sombra, ese personaje, hasta que el personaje empieza a darse sobre el escenario, y ya no lo domina ni el autor ni el actor, es una cosa viva que el público contempla.

Todo lo que sea ponerle barreras, como por ejemplo, la de yo tengo que enfocar un texto para que esto se dé o lo otro, es hacerlo desde fuera, con lo que ya estás poniendo todas las papeletas para que eso no salga, para que el teatro

se de pero en el mal sentido de la palabra, desde la puesta en escena, desde la estética, desde la interpretación y no desde la representación, en fin, lo que es el oficio pero sin tener la llama de la vocación. Es como el sacerdote, que cada vez que diese misa, la tuviese que estudiar, la dice y ya está y tiene perfectamente asumido que la fe te lleva a decir ciertas palabras y a hacer ciertas matizaciones.

En definitiva, es el terreno que se da en un grupo de personas, no es ni lo que yo quiera decir, si quiera, sino lo que como grupo se quiere lanzar.

E.R: *Sois casi los únicos que tienen esa forma de creación y de búsqueda.*

E.C: Hay más en América que aquí, simplemente porque no hay la protección estatal que se da en España. La búsqueda de las subvenciones mata el teatro, ya que lo condiciona a un determinado resultado. Eso es complicado. Nosotros tuvimos una subvención del Ministerio de Cultura por primera vez, déjame que piense, que no te quiero mentir, con *Mariameneo*, *Mariameneo*. Nos apoyaron para ir de gira por América, y posteriormente recibimos otra para la producción de *Cuando la vida eterna se acabe*, esta vez de la Junta de Andalucía. Fue la primera vez que recibíamos, como te digo, una subvención para la producción de una obra y con respecto a la que recibimos de la Junta de Andalucía, igual.

Y ahora quieres la protección estatal para comenzar, y claro, cuando esa protección no se da pues ya no realizas funciones.

En América, que es a lo que íbamos, los grupos no tienen esa protección, sino que lo hacen por un amor al teatro que repercute directamente en el proceso creativo y entonces sí se da el teatro. Aquí, en España, es más complicado por eso, no dudo que habrá gente que se lo está peleando, que lo está intentando, e incluso que lo esté pasando mal. Nosotros también lo pasamos mal. Supongo que esta época condiciona el modo de creación a través de las ayudas y subvenciones y esto hace que todo sea muy homogéneo a nivel de creación, de discurso.

Todo el mundo tiene un punto de mira muy uniforme. Hay un pensamiento donde no existen mayores dudas con respecto a unos valores, con respecto al individuo y sus circunstancias, y que por otro lado, tiene muy asentado unos

valores morales o unos niveles de conciencia que cumplen unos requisitos previamente establecidos de soy esto, esto, y esto, que por otro lado, no lo comprometen con la sociedad y por ahí fluctúa todo. Esto es lo que fluctúa a nivel teatral como claro reflejo de la sociedad en la que vivimos. Y claro eso también es muy pobre. No hay una dimensión donde realmente se le plantee al público las dudas o las preguntas sino que todo es una verdad establecida y eso achata mucho.

E. R. : *Claro, todo está tan mediatizado.*

E.C: Claro, claro, en la gente de teatro también. El discurso es muy pobre, bastante manipulado y mediatizado. Claro, si te sales de ahí corres el riesgo de estar en ninguna parte.

E. R. : *Cuando empezáis a trabajar, ¿cómo surge esa búsqueda?. En todos los espectáculos se habla de búsqueda.*

E.C. : Es una constante humana, ¿no?

E. R. : *Efectivamente, antes decías el aislar una frase.*

E. C. : Hay un chispazo, y el chispazo te viene cuando no lo esperas, no sé no depende de ti, no es algo que tú te sientes y digas, bueno... eso lo haces más tarde para construir, porque siempre tienes que construir cosas... pero eso es...un chispazo... Eso es... te viene. Ya está. Yo me acuerdo que con este trabajo estaba leyendo a Esquilo en un avión, iba para Buenos Aires, y ahí tuve algo... Había un cosa que me obsesionaba mucho y era, precisamente, la gran obsesión que tenían los griegos sobre Troya, y que ellos escriben sobre esto después de siete siglos. Es una obsesión. Este hecho plantea, como entonces lo histórico no es algo inmediato sino que es algo que subyace en lo humano y que, por tanto, se convierte en sentimiento que estará ahí por muchos siglos que pasen. Creo, que al fin y al cabo, este es el planteamiento de fondo de *Futuros Difuntos*, como en la antigüedad que existía esa incapacidad para combatir contra la guerra. Ahí está La Iliada: unos hilos que manejan los dioses y los hombres no podían hacer nada y cómo eso sigue siendo así, cómo realmente ha cambiado poco. Es el matarse sin saber por qué. Matarse sin mayor sentido. Se convierte en un mecanismo en el que uno es propulsado hacia eso. Incluso cuando denuncia este tipo de mecanismo puede caer el discurso

o conllevar cierta retorica de no ser progresista. De hecho, nuestro estreno en San Sebastián, no fue casual, nosotros quisimos estrenar allí porque sabíamos que era una buena piedra de Tokio. Eso de que la sangre solo sirve para perder la vida, y cosas que ahí se dicen de fondo que vienen de una corriente bastante clásica no es nada nuevo. Claro eso había mucha gente, que siempre ha seguido a la Zaranda, y que le chocaba este discurso de *Futuros difuntos* precisamente por ese conocimiento que ya tienen de nuestro teatro, pero uno ante todo tiene que ser riguroso con lo que le ha venido con esa chispa, y lo que vino lo hizo leyendo a Esquilo. Fue eso, se podría resumir en este caso de esa forma, de la historia que subyace siempre, de un mecanismo bastante tosco de violencia y de un cambio que nunca viene. Es como la ilusión de cambiar el mundo, pero el mundo sigue siendo siempre unos plazos para morir, y para matarse. Y más en una época donde desaparece una esperanza más allá de la vida. Desgraciadamente hemos reducido mucho esa idea de futuro, eso se ha reducido. El difunto es un plazo, un pequeño plazo. ..

Pero sí que vienen así, vienen siempre por esos destellos por esos chispazos, ¿de dónde salen? Ahí está verdaderamente el secreto y el misterio, de dónde viene, de dónde sale, eso no se puede saber...

E. R.: *Primero se escribe y después...*

E.C. : Yo doy un texto ya acabado...Doy un texto acabado.

E. R.: *Pero se discute antes, ¿no?*

E. C.: No, no, no, no... yo el texto lo llevo a los ensayos.

E. R.: *Vale, "esto es lo que traigo".*

E. C.: Es más Paco lo ha visto dos días antes o tres días antes, porque el también está sobre el escenario y no es bueno que como actor que va a hacer un personaje que él lo mire desde fuera, por eso mismo que te decía.

Es decir, yo le doy muchas vueltas. El texto lo trabajo durante dos años y ni siquiera se lee durante el proceso de escritura. Lo lee solamente Paco y como te decía días antes de comenzar los ensayos. Entonces se realizan aproximaciones que Paco y yo vamos viendo; aproximaciones dramáticas a lo que subyace en el texto y el texto realmente luego lo que se empieza- hay textos que más y textos que menos- es a cribarse y los actores empiezan a generar situaciones a

partir de lo que subyace en este texto para yo reescribirlo o para crear nuevas situaciones. El texto acabado, acabado, se acaba cuando terminan los ensayos. Pero al principio siempre hay un texto sobre el que trabajar porque si no sería una elaboración muchísimo más larga.

E. R.: “*Los que ríen los últimos*” aún no está publicado, ¿no?

E. C.: Sí, eso está en *Gestos*. En *Hiru* se publicará este año, y en Francia no se han publicado todavía, pero está previsto.

E.R.: Me resulta curioso ver las obras de *La Zaranda* publicadas en *Hiru*.

E.C.: Yo me llevo muy bien con Alfonso Sastre y con Eva Forest. Fíjate que nunca hemos tenido que ver políticamente mucho, más bien absolutamente nada. Pero bueno, más allá de eso, si que había el compromiso del teatro. Él desde su punto de vista y yo desde el mío, no sé cuál de los dos equivocados, sin duda yo creo que ninguno, pero sí estaba el compromiso de hacer teatro. Alfonso cuida mucho la edición y me escribe y me regaña diciéndome que se me ha olvidado en tal página un tilde. Muchas veces parece tu abuelo y le falta decir cópiamela diez veces... Hay que tener un cuidado tremendo con Alfonso...

E. R.: *Pues realmente me llamó la atención ver publicaciones teatrales de La Zaranda en una editorial de Ondarribia.*

E. C.: No, no te creas...Artez también me ha propuesto publicar, pero me parece más seria *Hiru*. Es la más seria que hay. Tiene un catálogo interesante que puede gustar más o menos pero tiene calidad. Y él me propuso, y sobre todo Eva cuando vivía, que todo lo fuera publicando, y bueno, además de esto también hago alguna que otra publicación en algunas revistas *Primer Acto*, *Gestos*, cuando me piden algún texto dramático. Al final de año saldrán en *Hiru* las tres últimas obras.

E. R.: *Si, ciertamente en la revista ‘Gestos’, hay críticos españoles que escriben....*

E.C.: Si, cuando me lo pidieron yo no me fijé tanto en los ensayos, críticas o estudios como en los textos dramáticos publicados por la revista, y vi que eran de cierta calidad. Tampoco quiero decir con esto que lo mío sea lo mejor, pero sí que me gusta ver qué tipo de gente publica en una determinada revista y que



tenga calidad. Hay editoriales que están en un camino muy avanzado, y otras que está iniciando ese camino, de acuerdo, no me importa el recorrido que tengan éstas, siempre que tengan una línea coherente.

Una editorial tiene que tener unas miras, una dirección al igual que el teatro. Mientras no tenga una dirección, lo que hace es dar palos de ciego. También hay una obsesión ahora por publicar muy grande. Yo la verdad nunca me había propuesto publicar, es algo que me hubiera dado exactamente igual, porque lo bonito realmente es verlo sobre el escenario. Existe la convicción de que si publicas el texto alguien te lo va a montar, ¡Si no lo montas tú...!

E.R.: *Hay muchos autores que publican bastante y sin embargo sus textos no pisan el escenario.*

E.C.: Un texto dramático no está hecho para ser leído sino para ser dicho en el escenario.

E. R.: *Bueno, yo estoy de acuerdo, pero es necesario también esa impresión de los textos a posteriori, en este caso, ¿no?*

E.C.: Bueno sí, pero el fin siempre es la representación. Lo que pasa que se han cambiado las tornas. A principios del s. XX, existe un predominio de lo literario sobre lo teatral siempre. Es algo interesante esto. El hecho de la literatura dramática frente a la representación. De hecho hay gente que se dedica al teatro para que la literatura dramática quede ahí. Me resulta interesante, pero no entiendo el teatro únicamente como literatura, son personajes encerrados que nunca va a nacer. Yo como nunca lo he entendido así, y como luego tuve la mala suerte de que lo primero que escribí estuvo en lo alto de un escenario, no puedo entender el teatro de otra forma. El hecho de no publicar eso no me decepcionó nunca. Al tiempo la SGAE, me pidió la publicación de *Perdonen la tristeza* y *Obra póstuma*, y yo pensé ¿qué interés tendrá esto?. Luego Eva Forest, me lo comentó y como tenía amistad con Alfonso pues no me pareció muy disparatado. Alfonso es un hombre que hace teatro político, y como te decía incluso con esas discrepancias políticas nos unió el teatro y la editorial *Hiru* tiene una dirección clara, hay unos vínculos esenciales, que para mí es lo importante.

E.R. : *¿Qué de Eusebio Calonge en los textos?*

E.C. : Desgraciadamente más de lo que yo quisiera. Lo importante sería que salieran los personajes y ya está. Lo que pasa es que uno tiene obsesiones que siempre están y que no puede prescindir de ellas porque prescindir no es vivir. Al fin y al cabo uno está compuesto de carne y hueso también, ¿no?, pero hay más de lo que yo quisiera, claro. Hay ciertas obsesiones, que hacen que los mismos personajes te visiten siempre pero eso le pasa a Dostoievski, todos son parecidos, los de Shakespeare también, al fin y al cabo, o los de Chejov. Te visitan siempre unos personajes y tú no sabes por qué son siempre parecidos. Cuando la gente te dice, la voz de los desahuciados, yo ya puedo jugar a eso, como en esta obra “Escuchemos la voz de los desahuciados”. Me puedo reír de eso mismo, pero yo no sé qué hacer para que venga otra gente siempre, te vienen a visitar los mismos. Hay veces como en *Cuando la vida eterna se acabe*, que veía nítidamente a los personajes pero los personajes no me hablaban, no me decían nada, entonces te desesperas. Entonces te das cuenta que no tienes que estar pendiente a ellos, que en cuanto vuelves la vista, ellos ya se mueven. Si estás muy pendiente y los vigilas los personajes se quedan quietos, los atemorizas. Supongo que Eusebio Calonge es el lugar de apariciones de estos fantasmas, ¿no? De esos personajes y ya está. Que hay un andamiaje de la memoria que uno tiene, donde confluye lo que uno ha vivido, y todo eso está ahí de un modo u otro. El hecho de que la muerte a uno lo haya frecuentado en momentos de su vida decisivos, por ejemplo, son cosas que se guardan y que son como recodos que en tú propio camino hacen que en la obra tomen virajes. Eso es indiscutible, pero en realidad esos personajes te visitan porque ellos quieren, y uno no sabe por qué, ni uno hace nada especialmente para merecérselo. Vienen, los escuchas un momento, y te dan ese regalo. Y si no los escuchas y ya has acabado una obra te empiezas a preocupar, porque piensas “a ver si ya no me visita nunca nadie más y me voy a tener que dedicar a otra cosas”. Siempre hay algo, hay un hilo, un atisbo.

E.R. : ¿Y qué te obsesiona?

E.C. : ¿A mí?

E.R. : Sí.

E. C. : Creo que la devastación del tiempo. Muchos periodistas dicen cuando escriben sus artículos que la muerte, pero yo creo que está más cercano a la devastación del tiempo. Creo que todo lo que conlleva este tema me obsesiona mucho más que la muerte. Ese pasar del tiempo. El tiempo, creo que, es el gran tema que siempre me ha marcado. A partir de que uno se plantea qué es el tiempo, la concepción material que uno pueda tener de la existencia ya es muy fluctuable. De dónde parte la maquinaria de Aristóteles, y qué es el tiempo en relación con lo eterno, es lo que provoca una concepción religiosa, metafísica si se quiere y eso hace, que bueno, que los personajes tomen una trascendencia aunque sea un limpiabotas. Es más, se requiere que sea un limpiabotas no que sea el discurso de un filósofo, que sea un personaje cercano. Yo siempre cuento esa anécdota de cuando estábamos actuando en Sevilla, Andalucía para eso sí que afortunadamente es muy rica, por eso hay que pararse mucho a lo que uno escucha, no sólo a lo que uno percibe. Ese día me había levantado a desayunar como hoy, y estaba en el Lope de Vega, el teatro al que siempre vamos, paré en un bar y llegó un limpiabotas, gitano, serían las ocho de la mañana, porque yo suelo madrugar bastante, y empezó a llorar en la barra y va y me dice: “con lo contento que yo me había levantao” Eso lo no puede escribir ni Pascal.

E. R. : *Esa frase aparece en “La puerta estrecha”.*

E.C. : Si, si en la Puerta estrecha, y eso viene de ahí, porque la frase era un gran clamor ante el tiempo, ¿no?, ante la adversidad, que uno nace y de pronto tiene un sino drástico. Si uno lo extrapola y se lo lleva más allá de la propia frase, hay un discurso filosófico de fondo inmenso, una trascendencia en el personaje impresionante, ¿no?, y eso aquí se da mucho. Me acuerdo que Cioran escribió una cosa -a mí Cioran no me interesa demasiado- pero leí una entrevista hace ya mucho tiempo muy buena, y en la entrevista decía que él cuando estuvo en España, se montó por Aragón en un tren, y que llegó un baturro cargado de maletas y las tiró y dijo “que lejos está todo” y sólo esa frase contiene la existencia y que a él se le abrió todo un mundo. Es lo que hablaba al principio de las jarchas, el principio de lo coloquial, lo español es coloquial, lo francés no ya que es más retórico, pero lo español es más coloquial y encie-

rra una belleza que lo filosófico no tiene, no tiene esa verdad y esa grandeza e impronta que es la fe del carbonero.

ENTREVISTA II<sup>311</sup>

Eva Romero : ¿Cómo fue la marcha de Juan Sánchez y qué supuso para la compañía en “*Perdonen la tristeza*”?

Eusebio Calonge: *Mariameneo*, *Mariameneo* y *Vinagre de Jerez*, son escritas y dirigidas por Juan Sánchez. Juan trabajaba mucho desde la escena, desde la improvisación, así *Mariameneo*, *Mariameneo* tuvo una elaboración bastante larga que se fue fraguando durante tres años, mientras que *Vinagre de Jerez* se realizó en cuatro meses. Cuando Juan decide no continuar con la compañía yo tomo el relevo. El trabajo de Juan como docente le impedía una dedicación total a *La Zaranda*, y ese trabajo de elaboración del primer espectáculo y el posterior de *Vinagre de Jerez* lo desgastó mucho. Si la compañía hubiese optado por un teatro de repertorio, hubiera sido más sencillo, más factible para Juan; pero la forma en la que trabajábamos creaba incompatibilidad, y los plazos de estreno no se podían alargar tanto si queríamos crecer y que este fuera nuestro medio de vida. Juan fue mi maestro y a él se lo debo todo.

Yo partía de un semblante narrativo y muy visual, pero seguíamos trabajando bajo el molde de lo que Juan hacía. Aparezco con un texto literario, narrativo, que se llamaba *Cerrado por inventario*, y a partir de ahí empezamos a trabajar ya que tenía posibilidades dramáticas. Me di cuenta de que a mí me costaba mucho trabajar así y que necesitaba llegar con un texto dramático, crear en definitiva diálogos. Fue un momento bastante difícil.

Con *Perdonen la tristeza* teníamos como fuente *Pedro Páramo*, y buscábamos la forma de que esa idea se extrapolara al nuestro medio, a nuestro teatro. Y seguíamos trabajando de la misma manera anterior. Utilizábamos todo lo anterior. Pero fue muy complicado. Utilizábamos unos treinta baúles apilados al fondo, de los que salían elementos que poníamos en circulación, y con ellos

---

311 Esta entrevista fue realizada el 15 de marzo de 2009, en Málaga.

ciertas ideas sobre el paso del tiempo. Estos eran retratos desvencijados que simulaban ser actores y actrices famosos.

En *Obra póstuma*, fue distinto pues comenzamos a trabajar lo escénico desde la creación del un texto, que aunque el texto tiene tres personajes la traslación a teatro fue para dos actores únicamente. *Obra póstuma* la montó un grupo de Nueva York “Pregones” y la tituló *La otra orilla*, nosotros pensábamos que era una pequeña compañía, pero no, contaba con bastantes medios e incluso teatro propio en el Bronx, nos mandaron la puesta en escena pero no nos gustó mucho, era una apuesta muy de vanguardia.

E. R. : *¿Quién es Manolo Romero, he visto en un archivo teatral cubano que aparecía Manolo Romero como dramaturgo?*

E. C. : Manolo Romero, soy yo.

E. R. : *¿Cómo?*

E. C. : En la obra aparecía un fragmento...en el que se mencionaba a Manolo Romero, que hacía referencia a mí.

E. R. : *Sí, sí, yo lo tengo marcado, pero aparece tu nombre.*

D. AGUSTÍN: (...)Y si no, mire, mire. Eusebio, don Eusebio Calonge, quien a sus dieciséis años, recién llegado, triunfó con *Ilusiones rotas*, drama en cuatro actos. Ésta sí que es una figura de las que marcan toda una época. (*Limpiándose las manos*). Esto está completamente apulgarado.

E. C. : En un principio aparecía Antonio Romero como un seudónimo, pero a la hora de la publicación de los textos, esto del seudónimo creaba problemas con la autoría y finalmente se modificó.

E. R. : *Siempre dices que los textos acumulan polvo, pero no crees que es una contradicción, creo que el hecho de que los textos queden impresos, hacen que puedan, como ya me has comentado, ser montados esos textos por otras compañías.*

E. C. : Bueno sí, actualmente hay dos compañías francesas montando *Homenaje a los malditos*, más profesional y *Ni sombra de lo que fuimos* una com-

pañía universitaria, que curiosamente desde mi punto de vista está obteniendo mejores resultados, que la otra que es más profesional.

Pero la literatura, en definitiva es un dique entre el autor y el personaje. En el siglo XX toma el autor un auge que no tiene en el siglo XIX, en lo que se admira es la obra para el disfrute del público. En definitiva esta es la labor del autor, elevar a los personajes.

E. R. : *¿Se refleja el momento de incertidumbre por el que pasa la compañía tras la ida de Juan?. Con Perdonen la tristeza se intenta romper con el teatro anterior, pasar de lo viejo a lo nuevo.*

E. C. : La relación con el entorno se ve reflejada en la obra y en *Perdonen la tristeza* hay esa confrontación, siempre buscamos que los puntos de vista no sean coincidentes. Buscamos el conflictito entre la gente que busca, es decir, entre nosotros mismos, y eso es lo que nos permite crear el espectáculo.

Yo cuando escribo tomo el texto, una vez terminado, como el peor enemigo del propio espectáculo. Siempre se ha de buscar ese estímulo de querer superarlo no conformarlo, que en definitiva creo que es lo peor. Y a Juan se le llevaba la contraria constantemente.

La tensión o la preocupación que manaba en aquellos momentos no era crear una obra nueva o vieja, sino que saliera una nueva obra, ni más ni menos. Una obra, que por otro lado tenía que tener cierto nivel, siempre teniendo en cuenta nuestros anteriores espectáculos. Las etapas de las que muchas veces se habla, creo que tienen que ver mucho con el mercantilismo. Esto lo único que nos ofrece es el punto de vista del autor sujeto a un negocio que imponen determinadas modas. Al final la maquinaria y el comercio se dejan llevar por las modas impuestas.

Podríamos poner de ejemplo de estar a ese margen a Esquilo, y Calderón. El teatro y la autoría tienen que ir más allá.

E. R. : *No conozco ninguna compañía española que integre al dramaturgo dentro de la misma.*

E. C. : Els Joglars, creo. Lo que es importante es que tienes que desprenderte de tu vanidad, del concepto burgués de todo. El artista debe desprenderse de su trabajo.

E. R : *Pero a mí me interesa, que me cuentes algo de ti, Eusebio, porque no es posible que no se sepa nada del dramaturgo de La Zaranda. Por ejemplo aquí -breve reseña en la edición de la SGAE- dice nace en Jerez y nada más, no se sabe nada más.*

E. C. : Nace en Jerez y lo demás no tiene importancia, qué crees que es más importante *El Quijote* o Cervantes. Uno hace lo que hace y por su obra debe ser conocido. Bueno, no sé, si quieres saber más Gaspar tiene un 43 de pie y Paco creo que un 41. *(Risas)*

E. R. : *¿Y tú?*

E. C. : Yo un cuarenta... *(Risas)*

E. R. : *Bueno, entonces en la próxima edición, habrá que poner nace en Jerez y tiene un cuarenta de pie (Risas).*

E. R. : *¿Cómo fue de la creación de Perdonen la tristeza?*

E. C. : Empezó de un modo muy abstracto, venía de un texto que no era dramático, partí de un relato, que gustó y pensamos que podía ofrecernos muchas cosas. Se enredó además con *Pedro Páramo*. Y llegó un momento en el que no sabíamos de qué estábamos hablando. Si de *Pedro Páramo* o de nuestra creación.

La idea de metateatro no nos convencía pero en la fragua salió. Y tras este espectáculo me di cuenta de que yo necesitaba de lo escrito, esa era una gran diferencia con Juan. Yo llevo el trabajo de iluminación y el texto, lo otro es muy laborioso, demasiado.

Por supuesto que yo he llegado con un texto y alguna vez se ha dicho esto no o sí, y al revés también. Al que tiene que llegar es el actor, ya que la verdadera fuerza motriz del teatro es el actor. Y de ahí viene el verdadero éxito del espectáculo, entonces desaparece el texto y el autor y aparece el personaje. Al igual que no hay poesía sin verso, no hay teatro sin personaje.

E. R. : *¿Cuáles son tus fuentes a las que un autor siempre vuelve?*

E. C. : Bueno Beckett tiene personajes en la memoria de todos los tiempos. Lo inútil del lenguaje se ha entendido como la desaparición del personaje, pero yo creo que es precisamente un teatro para ser representado, y no para ser leído.

No puedo leer a Beckett, no lo entiendo leído, todo el teatro beckettiano lo entiendo bajo la representación.

*Vinagre de Jerez* era muy beckettiana, la metafísica de Beckett que creo que también la hay en nosotros, cuando planteamos el lenguaje como inutilidad al igual que el tiempo. Trabajamos mucho bajo la línea de lo absurdo y el misterio. Beckett era un coleccionador de biblias.

También lo leo Maeterlinck, aunque ahora un poco menos, es mucho más literario, y quizás eso haga personajes menos briosos; a Michael de Ghelderode, que fue colaboracionista nazi, no es muy conocido; a Valle-Inclán es muy rico y frondoso en las situaciones. Me gusta la expresión de los personajes, sin embargo, desde mi punto de vista tiene mucha retórica; hay mucha literatura en Valle. Plantea recursos dramáticos encomiables.

## REDACCIÓN DE LA CATEGORIZACIÓN DE PRIMERA Y SEGUNDA ENTREVISTA<sup>312</sup>

### CATEGORÍA 1: Primera fase “Técnico de la compañía”

E.C: Pues, no sé, pues ...ellos se quedan sin técnico y tal, me conocían y me proponen hacer la iluminación, así empecé. No tenía nada mejor que hacer.

La verdad, el teatro no era un mundo que hasta aquel entonces me hubiera atraído gran cosa. Yo a ellos ya los conocía porque estaban moviéndose a nivel teatral desde hacía unos años. Pero realmente fue algo fortuito, porque también es cierto, que ya escribía, pero lo que nunca había hecho era escribir teatro y me di cuenta que escribir teatro ofrecía, por un lado, la soledad necesaria cuando se trabaja, pero por otro, la necesaria confrontación con la gente con la que lo estás haciendo y son ellos, tus compañeros de grupo, en última instancia, la que va a medir tu trabajo “esto lo puede decir un personaje o no lo puede decir un personaje” porque eso no entra, es literario o no me ayuda a

---

312 Los datos extraídos de la segunda entrevista estarán marcados por un asterisco \*



desarrollar el fragmento de destino que tengo que poner encima del escenario, en fin, no es creíble. Entonces al escribir teatro tienes que dar eso.

Levantar todo ese andamiaje me gustó. Me gustó cómo se iba creando, cómo se iba levantando del papel algo que ya no era papel, era como una sombra que dejaba luces, y bueno ahí seguimos. La verdad es que no fue una cosa que me propuse, como te he dicho, pero ahí seguimos.

E.R. : *Antes comentaste que escribías pero no teatro.*

E.C: No teatro, no... Escribía, bueno, Literatura. Y ya te digo, lo literario siempre me interesó, pero me di cuenta muy rápidamente y con mucha suspicacia que eso estorbaba mucho al teatro, y había que limitarlo bastante.

E. C: Desde el 85, claro, que por aquel entonces los textos son de Juan y la dirección también. En el año 90 Juan decide que no le interesa ya seguir con el teatro, y yo que había estado siempre haciendo la parte técnica nada más, me aventuro a hacer *Perdonen la Tristeza* que es mi primer trabajo y como funcionó... pues bueno, ahí seguimos, ahí seguimos; por tanto, en realidad como autor desde el año 92 que se estrena ese trabajo.

En *Mariameneo*, *Mariameneo* y *Vinagre de Jerez*, llevaba en la iluminación, pero como me interesaba mucho el proceso de creación siempre asistía a todos los ensayos ya que era el mejor modo de aprender y de capturar lo que allí.

Hemos llamado a esta categoría primera fase por encontrarnos al dramaturgo como integrante de *La Zaranda*, pero única y exclusivamente en su parte técnica. Se desprende su interés por la compañía y se podría decir, su deslumbramiento hacia el teatro. Su interés por acudir a ensayos, etc., y no limitarse únicamente a la parte técnica. Y así lo justifica él cuando se refiere a “capturar y aprender”, lo que es lo mismo: tomar las riendas a nivel dramático. Además, también se observa el respecto que esto le ocasionaba, por enfrentarse a un nuevo trabajo hasta entonces no realizado, pero no desconocido.

SUBCATEGORÍA 1.A: “Estado de la compañía con Juan Sánchez”

\**Mariameneo*, *Mariameneo* y *Vinagre de Jerez*, son escritas y dirigidas por Juan Sánchez. Juan trabajaba mucho desde la escena, desde la improvisación, así *Mariameneo*, *Mariameneo* tuvo una elaboración bastante larga que se fue fraguando durante tres años, mientras que *Vinagre de Jerez* se realizó en cuatro meses.

\* El trabajo de Juan como docente le impedía una dedicación total a *La Zaranda*, y ese trabajo de elaboración del primer espectáculo y el posterior de *Vinagre de Jerez* lo desgastó mucho. Si la compañía hubiese optado por un teatro de repertorio, hubiera sido más sencillo, más factible para Juan; pero la forma en la que trabajábamos creaba incompatibilidad, y los plazos de estreno no se podían alargar tanto si queríamos crecer y que este fuera nuestro medio de vida. Juan fue mi maestro y a él se lo debo todo.

Esta subcategoría creada intenta explicar el procedimiento de trabajo cuando la dramaturgia y la dirección dependían directamente de Juan Sánchez. Hemos podido comprobar en ella cómo se realiza un trabajo desde la escena y no desde lo textual, de ahí ese desgaste del que me habla Eusebio Calonge. La incompatibilidad laboral es otro de los aspectos determinantes para la marcha de J. Sánchez y la convicción de todos los integrantes de querer realizar una actividad teatral grupal y de creación propia descartando el teatro de repertorio.

SUBCATEGORÍA 1.B: “De dónde viene la compañía”

\**Mariameneo*, *Mariameneo* y *Vinagre de Jerez*, son escritas y dirigidas por Juan Sánchez. Juan trabajaba mucho desde la escena, desde la improvisación, así *Mariameneo*, *Mariameneo* tuvo una elaboración bastante larga que se fue fraguando durante tres años, mientras que *Vinagre de Jerez* se realizó en cuatro meses.

\* El trabajo de Juan como docente le impedía una dedicación total a *La Zaranda*, y ese trabajo de elaboración del primer espectáculo y el posterior de *Vinagre de Jerez* lo desgastó mucho. Si la compañía hubiese optado por un teatro de repertorio, hubiera sido más sencillo, más factible para Juan; pero la forma en la que trabajábamos creaba incompatibilidad, y los plazos de estreno no se podían alargar tanto si queríamos crecer y que este fuera nuestro medio de vida. Juan fue mi maestro y a él se lo debo todo

\*Y a Juan se le llevaba la contraria constantemente.

\* Juan era alguien de lógicamente más edad, y está más apegado a cierto modo de hacer, pues bueno se podría decir, más de raíz... digamos local y estaba más interesado en el mundo del flamenco, por otro lado un mundo, que bueno, ha tenido mucho que ver con Jerez.

La compañía viene de dos espectáculos que han triunfado internacionalmente, y cuya creación se realiza desde la escena, en un trabajo grupal y desde la improvisación. La línea de estos dos espectáculos tiene una marcada estética del flamenco. Todo ello conlleva un cierto desgaste en su director, al que se suma la incompatibilidad laboral. Ya aquí se trasluce una discrepancia, que como más adelante explicamos, por lo que afirma E. Calonge, era parte del engranaje de trabajo.

#### SUBCATEGORÍA 1.C: “A dónde va la compañía”

E. C. : (...) Tenía que respetar cosas del modo de hacer y al mismo tiempo luchar con aquella impronta nueva.

Y a mí me interesaba eso mucho más tangencialmente, me interesaba bastante menos, entonces yo creo que el gran cambio o el pequeño cambio que hay de *Vinagre de Jerez* a *Perdonen la tristeza* es precisamente ese.

Esta subcategoría que indicamos, plantea un cambio en la forma de hacer que busca un equilibrio entre la forma de hacer anterior y la impronta de la juventud. Uno de los cambios más notables fue el abandono del flamenco

en *Perdonen la tristeza*. Eusebio Calonge plantea directamente cómo *Perdonen la tristeza* y su inventario, está relacionado con el momento delicado por el que la compañía pasaba. Se plantea como una decantación de todo el trabajo anterior y la incorporación de una nueva mirada.

## **CATEGORÍA 2: Segunda fase “Comienzos como dramaturgo”**

\*Juan fue mi maestro y a él se lo debo todo.

Si no hubiese sido así, no hubiera sabido cómo retomar la historia porque *La Zaranda* ya tenía un nivel internacional en aquel momento... empezar no era fácil.

\* Una obra, que por otro lado tenía que tener cierto nivel, siempre teniendo en cuenta nuestros anteriores espectáculos.

(...) yo que había estado siempre haciendo la parte técnica nada más, me aventuro a hacer *Perdonen la Tristeza* que es mi primer trabajo y como funcionó...

\* En *Obra póstuma*, fue distinto pues comenzamos a trabajar lo escénico desde la creación del un texto, que aunque el texto tiene tres personajes la traslación a teatro fue para dos actores únicamente.

Denominamos a esta categoría segunda fase, ya que encontramos a Calonge en sus inicios como dramaturgo, su primer trabajo es *Perdonen la tristeza*. En la categoría anterior, ya hablamos del respeto que siente Calonge hacia su nueva tarea, en esta segunda fase se observa, además, la preocupación por mantener el nivel artístico conseguido con espectáculos anteriores. Digno de mención es la afirmación que confirma el respeto hacia el maestro que le enseñó y que le descubrió los secretos del teatro. Aún así, se trasluce que las formas de hacer son distintas y entra en confrontación con la forma de creación de su antecesor, siempre desde la escena. E. Calonge manifiesta su necesidad de crear el texto con anterioridad, y afirma la dificultad del momento: entendemos, por la falta de seguridad de los comienzos y no tener una estructura de trabajo propia que afianzará su trabajo. *Perdonen la tristeza*, se escribe desde la escena y la improvisación, siguiendo los pasos

del que fuera su maestro. La concepción y realización del siguiente trabajo cambiará sustancialmente: El texto será la herramienta de trabajo primera, pero nunca será impositiva.

### **CATEGORÍA 3: “Perdonen la tristeza, su primer reto.”**

\* Con *Perdonen la tristeza* teníamos como fuente *Pedro Páramo*, y buscábamos la forma de que esa idea se extrapolara al nuestro medio, a nuestro teatro. Y seguíamos trabajando de la misma manera anterior. Utilizábamos todo lo anterior. Pero fue muy complicado. Utilizábamos unos treinta baúles apilados al fondo, de los que salían elementos que poníamos en circulación, y con ellos ciertas ideas sobre el paso del tiempo. Estos eran retratos desvencijados que simulaban ser actores y actrices famosos.

\* Empezó de un modo muy abstracto, venía de un texto que no era dramático, partí de un relato, que gustó y pensamos que podía ofrecernos muchas cosas. Se enredó además con *Pedro Páramo*. Y llegó un momento en el que no sabíamos de qué estábamos hablando. Si de *Pedro Páramo* o de nuestra creación.

\*La idea de metateatro no nos convencía pero en la fragua salió.

*Perdonen la tristeza* es una propia reflexión hacia el teatro al que yo me incorporaba. Un inventario sobre posibilidades, sobre qué había y que no había de útil, en realidad creo que era eso.

Este primer reto de Eusebio Calonge implicaba a toda la compañía, todos los miembros de la misma participaron de su creación. El semblante narrativo de E. Calonge hizo que este espectáculo tuviera como base un texto narrativo escrito por él y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo como fuente de inspiración. Las decisiones del grupo en su trabajo de mesa se sentenciaban, o no, en la escena. Así, algo que a priori desecharon, fue definitivamente el marco para desarrollar las inquietudes y preocupaciones del grupo: el interior de un teatro.

SUBCATEGORÍA 3.A: La obra como reflejo de la situación de la compañía.

*Perdonen la tristeza* es una propia reflexión hacia el teatro al que yo me incorporaba. Un inventario sobre posibilidades, sobre qué había y que no había de útil, en realidad creo que era eso.

\* La relación con el entorno se ve reflejada en la obra y en *Perdonen la tristeza* hay esa confrontación, siempre buscamos que los puntos de vista no sean coincidentes. Buscamos el conflictito entre la gente que busca, es decir, entre nosotros mismos, y eso es lo que nos permite crear el espectáculo.

\* La tensión o la preocupación que manaba en aquellos momentos no era crear una obra nueva o vieja, sino que saliera una nueva obra, ni más ni menos .

Desgraciadamente más de lo que yo quisiera. Lo importante sería que salieran los personajes y ya está. Lo que pasa es que uno tiene obsesiones que siempre están y que no puede prescindir de ellas porque prescindir no es vivir. Al fin y al cabo uno está compuesto de carne y hueso también, ¿no?, pero hay más de lo que yo quisiera, claro. Hay ciertas obsesiones, que hacen que los mismos personajes te visiten siempre pero eso le pasa a Dostoievski, todos son parecidos, los de Shakespeare también, al fin y al cabo, o los de Chejov.

Te visitan siempre unos personajes y tú no sabes por qué son siempre parecidos. El hecho de que la muerte a uno lo haya frecuentado en momentos de su vida decisivos, por ejemplo, son cosas que se guardan y que son como recodos que en tú propio camino hacen que en la obra tomen virajes.

Eso es indiscutible, pero en realidad esos personajes te visitan porque ellos quieren, y uno no sabe por qué, ni uno hace nada especialmente para merecérselo. Vienen, los escuchas un momento, y te dan ese regalo. Y si no los escuchas y ya has acabado una obra te empiezas a preocupar, porque piensas “a ver si ya no me visita nunca nadie más y me voy a tener que dedicar a otra cosas”. Siempre hay algo, hay un hilo, un atisbo.

Esta metatetralidad ayuda la traslación o identificación del espectáculo con la situación de la compañía en aquel momento. El paralelismo creado es evidente: tramoyistas que hacen inventario sobre qué es aprovechable y qué

no, y un grupo que debe replantearse su trayectoria. La confrontación de la que habla el autor y que afirma estar patente en la obra, se corrobora con el análisis de la misma. Como reseña: pasajes en la que tramoyistas afirman “aquí hay muchos caminos”; “Déjalo hombre, que está recordando buenos tiempos”; “Que recuerde, que recuerde. Que será ya lo único que pueda hacer.” Estos pasajes extraídos, son reflejo del eje en el que se articula todo el texto: tiempo pasado-presente; lo nuevo-lo viejo; en definitiva, la búsqueda de una salida: una salida que será temporal, ya que, y aquí es donde la obra se torna metafísica y se carga de significación, el fin es el olvido y la muerte. La lectura a dos visos está presente desde esta primera producción donde se conecta lo real con lo trascendental.

Las obsesiones de autor están presentes en los textos dramáticos, afirma. Pero la semejanza que plantea con Shakespeare o Dostoyeski, se trasluce en una defensa del propio Calonge ante el hecho de uno de los puntos criticados por algún sector de la crítica con respecto a la repetición de los mismos personajes y las mismas situaciones. Así afirma W. Escobar en el prólogo a *Homenaje a los malditos*: “con unos personajes siempre los mismos, siempre diferentes, presos de una existencia agónica en el límite mismo de la vida”<sup>313</sup>.

#### **CATEGORÍA 4: “Pseudónimo”**

\* E. R. : ¿Quién es Manolo Romero, he visto en un archivo teatral cubano que aparecía Manolo Romero como dramaturgo?

E. C. : Manolo Romero, soy yo.

E. R. : ¿Cómo?

E. C. : En la obra aparecía un fragmento...en el que se mencionaba a Manolo Romero, que hacía referencia a mí.

---

313 Calonge, E., *Homenaje a los malditos*, Ed. Hiru, 2009, p. 9.

En un principio aparecía Antonio Romero como un seudónimo, pero a la hora de la publicación de los textos, esto del seudónimo creaba problemas con la autoría y finalmente se modificó.

El hecho del pseudónimo me hizo reflexionar bastante, ya que Juan Sánchez también lo utilizó, Juan Macandé. Así, ya en la etapa de Eusebio Calonge, encontré en varios archivos en que la dramaturgia corría a cargo de Manolo Romero. En el momento de la publicación, el pseudónimo se prestaba a confusión, y conllevaba más complicaciones que ventaja, por lo que finalmente las obras son firmadas con su nombre original. Por lo tanto, en la escena segunda de *Perdonen la tristeza*, que se hacía un guiño al dramaturgo “Manolo Romero”, finalmente encontramos en la publicación su nombre original.

### **CATEGORÍA 5: “Teatro y literatura”**

\* Bueno sí, actualmente hay dos compañías francesas montando *Homenaje a los malditos*, más profesional y *Ni sombra de lo que fuimos* una compañía universitaria, que curiosamente desde mi punto de vista está obteniendo mejores resultados, que la otra que es más profesional.

Pero la literatura, en definitiva es un dique entre el autor y el personaje. En el siglo XX toma el autor un auge que no tiene en el siglo XIX, en lo que se admira es la obra para el disfrute del público. En definitiva esta es la labor del autor, elevar a los personajes.

Cuando veo que la cosa es muy literaria, la aparto y por muy bien escrita que esté no creo que sirva para el teatro, puede que para otro tipo de cosas, pero no para el teatro. Si el actor no puede decir eso, si es muy difícil, se convierte en un impedimento, porque el texto no sólo hay que decirlo sino que el actor a través de él debe poder dar vida al personaje. De otra manera lo que se procura es una barrera entre el patio de butacas y el escenario. Y si en el teatro se da comunicación entre actores y público lo que sobran son estas barreras. La comunicación es importantísima, haya veces que se logra y otras no, hay veces



que solo se logra en un minuto, hay otras que se logra en tres segundos pero si no se logra en ningún momento del trabajo el trabajo es fallido.

Cuando voy al teatro con que vea dos o tres detalles que me atrapen, con eso me doy por satisfecho.

Yo he visto cosas que para mí han sido dramaturgias puras. Me acuerdo que vi en Bolivia a un tipo que estaba contando el terremoto de su pueblo y era una dramaturgia pura, una representación fascinante. Atracción teatral pura.

Ahora el teatro que se está haciendo a mí me parece muy malo, con contadísimas excepciones. Y creo que uno de los motivos es que aparece el autor contando su vida, contando sus frustraciones, y el autor por lo general es muy poco interesante; lo que interesa en realidad son los personajes. El autor debe desaparecer al igual que el actor, para de ahí brote algo. Sin embargo, ahora los autores escriben de ellos, y a mí eso me parece un disparate, no hay nada teatral, nada teatral.

Como te decía hay algunas excepciones. Hará poco estuve viendo a Antonio Álamo que tengo amistad con él y escribe un texto muy interesante, no sé si ha estado por Málaga, *Cantando bajo las Balas* que gira sobre José Millán-Astray fundador de la legión en una representación donde aflora el personaje, es un buen trabajo y es un buen texto. Lo otro, es hablar sobre mí mismo (sobre el autor) y de mis conflictos personales, de mis traumas personales: es tomar al público por psicólogo. Es una cosa espantosa, el público no está ahí para eso, el teatro es otra cosa, yo quiero ver un trozo de vida, ciertos fragmentos de unos destinos.

Cuando se escucha “el teatro español ahora está muy bien”, todo esto que se espolea de nuevas dramaturgias, en realidad son meros presuntos literarios, además, de literatura muy pobre. No hay que engañarse. Porque son realmente casi ilegibles. No aparecen personajes. No hay vida, no hay situación dramaturgia. Cuando uno coge un texto de Valle, que pasas una página y hay una situación completamente distinta y no paran de suceder cosas, para mí eso es el teatro y eso es lo difícil: la situación dramática. Hacer un monólogo con todos los improperios y toda la mala leche o el mal lenguaje del que yo lo quiera dotar, eso es muy fácil.

Nunca desmotivo a dramaturgos noveles; pero si me gusta saber y preguntar si han leído a Eurípides, a Esquilo. Hay que tener esa base, sin esa base realmente no tienes nada. Necesitas el dominio de los clásicos. Siempre son el molde, son el molde más allá de que luego muestres tu propia dramaturgia. Ya aparecerán tus propias obsesiones y personajes, pero siempre se necesita ese dominio, ese molde, ese saber qué es el inicio de del eje que se levanta cada vez que escribes. Muchas veces me dicen me gusta Beckett y yo pienso, he tardado cuarenta años en llegar a Beckett, en entenderlo, bueno ni siquiera en entenderlo, sino entender ciertas situaciones existenciales de los personajes. Beckett no es un lenguaje, no se puede leer, Beckett solo se puede interpretar y verlo sobre el escenario. Beckett es muy bueno por eso porque no sirve para hacer libros, no tiene ningún sentido; el teatro de Beckett puede parecer un absurdo o un disparate pero, es todo lo contrario, es un teatro completamente metafísico.

El trabajo de Valle con sus acotaciones me gustaba y lo conocía a fondo, pero me di cuenta que realmente un personaje tiene que hablar -no tiene que decir el texto-, entonces si tú haces un texto que no cumpla esto, es muy complicado que sea creíble, eso no llega, eso no llega. Es más Paco lo ha visto dos días antes o tres días antes, porque el también está sobre el escenario y no es bueno que como actor que va a hacer un personaje que él lo mire desde fuera, por eso mismo que te decía.

Es decir, yo le doy muchas vueltas. El texto lo trabajo durante dos años y ni siquiera se lee durante el proceso de escritura. Lo lee solamente Paco y como te decía días antes de comenzar los ensayos. Entonces se realizan aproximaciones que Paco y yo vamos viendo; aproximaciones dramáticas a lo que subyace en el texto y el texto realmente luego lo que se empieza- hay textos que más y textos que menos- es a cribarse y los actores empiezan a generar situaciones a partir de lo que subyace en este texto para yo reescribirlo o para crear nuevas situaciones. El texto acabado, acabado, se acaba cuando terminan los ensayos. Pero al principio siempre hay un texto sobre el que trabajar porque si no sería una elaboración muchísimo más larga.

Un texto dramático no está hecho para ser leído sino para ser dicho en el escenario.

El fin siempre es la representación. Lo que pasa que se han cambiado las tornas.

A principios del s. XX, existe un predominio de lo literario sobre lo teatral siempre. Es algo interesante esto. El hecho de la literatura dramática frente a la representación. De hecho hay gente que se dedica al teatro para que la literatura dramática quede ahí. Me resulta interesante, pero no entiendo el teatro únicamente como literatura, son personajes encerrados que nunca va a nacer. Yo como nunca lo he entendido así, y como luego tuve la mala suerte de que lo primero que escribí estuvo en lo alto de un escenario, no puedo entender el teatro de otra forma.

Esta categoría es una de las más extensas, por la cantidad de veces que Eusebio Calonge plantea la diferencia entre literatura y teatro. El autor muy influenciado por su forma de trabajar primera, en que la escritura se realizaba en el escenario no comparte la idea de autor teatral desligado del hecho escénico. Además, cuando habla de literatura lo hace para referirse a textos dramáticos en los que la retórica del lenguaje impide una creación del personaje, concebido este último como conductor de un hecho teatral más cercano de lo ritual que del teatro repetitivo, “imitativo” (teatro burgués). La importancia del personaje radica en la creación de seres verdaderos, la presencia humana como dador de su significado. Esta concepción del teatro, de la representación, le lleva a afirmar que es imprescindible que se produzca la comunicación con el público, de ahí la ritualidad, que debe aparecer aunque sólo se produzca segundos, minutos. La diferencia por tanto entre texto dramático o literatura dramática y teatro, radica en la comunicación con el público. El teatro debe plantear los conflictos universales del hombre. No debe de carecer de situaciones dramáticas. Igualmente sucede lo contrario, cuando textos escénicos (Beckett) se enmarcan dentro de la literatura dramática. La mirada racional sobre estos textos nos da la tragedia del mismo.

Crea un texto, desde que se expresa y contenga el grupo, y que además, soporte el proceso de montaje.

## **CATEGORÍA 6: “CREACIÓN”**

### **SUBCATEGORÍA 6.A: Creación escénica**

El texto se va puliendo y a medida que pulimos va quedando más o menos lo que al actor le hace falta para su creación, al fin y al cabo, es el que le va a dejar la piel a esa palabra... El teatro es complicado, sobre todo para la gente que escribe pero que no tiene la oportunidad de trabajar con actores. Si tienes la oportunidad de trabajar con ellos te vas a dar cuenta qué llega del texto y qué no llega, claro eso, si no estás inmiscuido en que “es tu texto” y tomas este como algo intocable. Porque el texto no tiene importancia, lo que la tiene es que se produzca el teatro, no que sea tu texto, porque eso puede constituir más una dificultad, que otro tipo de cosa. Me explico: lo importante es que ahí se de teatro y que ese teatro, sea el teatro de siempre y que la gente siga viendo que el teatro es algo que sigue vivo.

Y hay veces que se da sólo en tres segundos y tu intentas construir a partir de esos tres segundos de creación pura una hora entera, y hay veces que el teatro te regala más cosas y tienes que construir menos. Normalmente siempre nos movemos entre los dos polos. El concepto creación-creador puro es muy complicado, eso solo lo encontramos en San Juan de la Cruz.

Es más Paco lo ha visto dos días antes o tres días antes, porque el también está sobre el escenario y no es bueno que como actor que va a hacer un personaje que él lo mire desde fuera, por eso mismo que te decía.

Es decir, yo le doy muchas vueltas. El texto lo trabajo durante dos años y ni siquiera se lee durante el proceso de escritura. Lo lee solamente Paco y como te decía días antes de comenzar los ensayos. Entonces se realizan aproximaciones que Paco y yo vamos viendo; aproximaciones dramáticas a lo que subyace en el texto y el texto realmente luego lo que se empieza- hay textos que más y textos que menos- es a cribarse y los actores empiezan a generar

situaciones a partir de lo que subyace en este texto para yo reescribirlo o para crear nuevas situaciones. El texto acabado, acabado, se acaba cuando terminan los ensayos. Pero al principio siempre hay un texto sobre el que trabajar porque si no sería una elaboración muchísimo más larga.

La creación escénica con el texto como soporte, no como imposición, hace que se trabaje en esta fase también desde la creación. Si partimos de la fórmula: TD (texto dramático) + TE (texto escénico) = Representación, en la creación zarandiana se desarrollaría la siguiente:

(TD + TE ) CREACIÓN ESPECTÁCULO = ( TD + TE ) CREACIÓN  
TEXTO DRAMÁTICO

Para desarrollar este tipo de trabajo de creación es muy importante que el creador se desprenda de su narcisismo, y siempre este atento a la llamada de la inspiración. Inspiración (musas) y trabajo (construcción) es la base para el desarrollo de sus espectáculos.

#### SUBCATEGORÍA 6.B: Creación textual

El cine y la televisión está achatando mucho los polos de medidas cronológicas, de modos de contar, todo es lineal, todo es cronológico, y todos son planteamientos casi decimonónicos: hay un pequeño planteamiento y fin... el desenlace, y claro sacarlo de ahí siempre es cambiarle los registros....

Si te dejan actuar en sitios, por ejemplo, que se ha trabajado y educado al público, no ya por nuestra parte, sino por parte del teatro, te sorprende que cada vez el teatro tenga más público, eso no suele pasar aquí vamos. Sin embargo, hay sitios en Hispanoamérica donde siempre repetimos.

Al teatro se le ha hecho mucho daño. El hecho de ayer que la gran mayoría del público que se dio en el Teatro Alhambra sea principalmente gente de teatro tiene mucho que ver con eso que hablábamos de los autores y de esa vanidad y de ese mirarse el ombligo constantemente. Es un círculo difícil de romper. Nosotros cuando tenemos experiencias contrarias a todo esto nos asombra

cómo a la gente le puede interesar el teatro ...Ahora me acuerdo del año pasado estuvimos en Aguas Calientes, en Méjico, y que nos llevaron a las feria del pueblo, y el teatro estaba en mitad de la feria. Actuamos y fue muy bonito, porque el teatro llega la gente sin que haya la necesidad de que tengan una formación teatral. Pero claro, trabajar siempre para la gente de teatro...

Quizá el destello más importante en el teatro es cómo la imagen y la palabra inducen a algo, inducen una situación, inducen un texto que te lanzas a escribir. Ahí esta la capacidad de la creación, donde tiene cabida el aislar un momento, un trozo de vida, una frase cotidiana, que te ofrecen un resquicio teatral. La imagen y la palabra pueden proceder de un resquicio que surge de la memoria. De una imagen, de unas palabras que alguien que se aparece y deja una frase, y la deja ahí, casi sin importancia, pero en cambio en la búsqueda se sabe aislarlo y se sabe que es una semilla teatral. A partir de ahí uno va buscando, esto es la búsqueda, la de esa sombra, ese personaje, hasta que el personaje empieza a darse sobre el escenario, y ya no lo domina ni el autor ni el actor, es una cosa viva que el público contempla.

Es más Paco lo ha visto dos días antes o tres días antes, porque el también está sobre el escenario y no es bueno que como actor que va a hacer un personaje que él lo mire desde fuera, por eso mismo que te decía.

Es decir, yo le doy muchas vueltas. El texto lo trabajo durante dos años y ni siquiera se lee durante el proceso de escritura. Lo lee solamente Paco y como te decía días antes de comenzar los ensayos. Entonces se realizan aproximaciones que Paco y yo vamos viendo; aproximaciones dramáticas a lo que subyace en el texto y el texto realmente luego lo que se empieza- hay textos que más y textos que menos- es a cribarse y los actores empiezan a generar situaciones a partir de lo que subyace en este texto para yo reescribirlo o para crear nuevas situaciones. El texto acabado, acabado, se acaba cuando terminan los ensayos. Pero al principio siempre hay un texto sobre el que trabajar porque si no sería una elaboración muchísimo más larga.

Te visitan siempre unos personajes y tú no sabes por qué son siempre parecidos. Cuando la gente te dice, la voz de los desahuciados, yo ya puedo jugar a eso, como en esta obra "Escuchemos la voz de los desahuciados". Me puedo

reír de eso mismo, pero yo no sé qué hacer para que venga otra gente siempre, te vienen a visitar los mismos. Hay veces como en *Cuando la vida eterna se acabe*, que veía nítidamente a los personajes pero los personajes no me hablaban, no me decían nada, entonces te desesperas.

Entonces te das cuenta que no tienes que estar pendiente a ellos, que en cuanto vuelves la vista, ellos ya se mueven. Si estás muy pendiente y los vigilas los personajes se quedan quietos, los atemorizas. Supongo que Eusebio Calonge es el lugar de apariciones de estos fantasmas, ¿no? De esos personajes y ya está. Que hay un andamiaje de la memoria que uno tiene, donde confluye lo que uno ha vivido, y todo eso está ahí de un modo u otro. El hecho de que la muerte a uno lo haya frecuentado en momentos de su vida decisivos, por ejemplo, son cosas que se guardan y que son como recodos que en tú propio camino hacen que en la obra tomen virajes.

Eso es indiscutible, pero en realidad esos personajes te visitan porque ellos quieren, y uno no sabe por qué, ni uno hace nada especialmente para merecérselo. Vienen, los escuchas un momento, y te dan ese regalo. Y si no los escuchas y ya has acabado una obra te empiezas a preocupar, porque piensas “a ver si ya no me visita nunca nadie más y me voy a tener que dedicar a otra cosas”. Siempre hay algo, hay un hilo, un atisbo.

Si uno lo extrapola y se lo lleva más allá de la propia frase, hay un discurso filosófico de fondo inmenso, una trascendencia en el personaje impresionante, ¿no?, y eso aquí se da mucho. Me acuerdo que Cioran escribió una cosa -a mí Cioran no me interesa demasiado- pero leí una entrevista hace ya mucho tiempo muy buena, y en la entrevista decía que él cuando estuvo en España, se montó por Aragón en un tren, y que llegó un baturro cargado de maletas y las tiró y dijo “que lejos está todo” y sólo esa frase contiene la existencia y que a él se le abrió todo un mundo.

Hay veces como en *Cuando la vida eterna se acabe*, que veía nítidamente a los personajes pero los personajes no me hablaban, no me decían nada, entonces te desesperas. Entonces te das cuenta que no tienes que estar pendiente a ellos, que en cuanto vuelves la vista, ellos ya se mueven. Si estás muy pendiente y los vigilas los personajes se quedan quietos, los atemorizas. Supongo

que Eusebio Calonge es el lugar de apariciones de estos fantasmas, ¿no? De esos personajes y ya está.

Que hay un cimentaje de la memoria que uno tiene, que es importante de lo que uno ha vivido, eso está ahí de un modo u otro.

Las maneras de contar de los medios audiovisuales se plantean como pobres, explica Eusebio Calonge, la comprensión del espectáculo teatral que maneja un código más complejo hace que el teatro no sea entendible por el público en general. El público teatral en España ha pasado a ser un público selecto, cosa que no sucede en Iberoamérica, donde el teatro está abierto a todo tipo de espectadores y no únicamente a un público de teatro.

La creación textual sigue el camino de la inspiración, y ésta se desprende de lo cotidiano, de los seres que deambulan y que el autor saber poetizar y elevarlos a la trascendencia. Además de las distintas fuentes de que los autores se valen, en este caso, la lectura de otros textos teatrales sirven de punto de partida para una nueva creación. Se produce una intertextualidad en la creación. El concepto de rito antes mencionado también está presente en esta categoría.

#### SUBCATEGORÍA 6.B.1: Temática en la creación textual.

Creo que la devastación del tiempo. Muchos periodistas dicen cuando escriben sus artículos que la muerte, pero yo creo que está más cercano a la devastación del tiempo. Creo que todo lo que conlleva este tema me obsesiona mucho más que la muerte. Ese pasar del tiempo. El tiempo, creo que, es el gran tema que siempre me ha marcado. A partir de que uno se plantea qué es el tiempo, la concepción material que uno pueda tener de la existencia ya es muy fluctuable. De dónde parte la maquinaria de Aristóteles, y qué es el tiempo en relación con lo eterno, es lo que provoca una concepción religiosa, metafísica si se quiere y eso hace, que bueno, que los personajes tomen una trascendencia aunque sea un limpiabotas. Es más, se requiere que sea un limpiabotas no que sea el discurso de un filósofo, que sea un personaje cercano. Yo siempre



cuento esa anécdota de cuando estábamos actuando en Sevilla, Andalucía para eso sí que afortunadamente es muy rica, por eso hay que pararse mucho a lo que uno escucha, no sólo a lo que uno percibe. Ese día me había levantado a desayunar como hoy, y estaba en el Lope de Vega, el teatro al que siempre vamos, paré en un bar y llegó un limpiabotas, gitano, serían las ocho de la mañana, porque yo suelo madrugar bastante, y empezó a llorar en la barra y va y me dice: “con lo contento que yo me había levantao” Eso lo no puede escribir ni Pascal.

\* La metafísica de Beckett que creo que también la hay en nosotros, cuando planteamos el lenguaje como inutilidad al igual que el tiempo.

La gran temática del autor es el tiempo, su paso y la devastación. Del mismo modo, el planteamiento de la cronología temporal (aristotélica) y la negación de la noción de tiempo, hacen que la estructura temporal de algunas de sus obras intente reflejar la temporalidad de lo eterno.

### **CATEGORÍA 7: Figura del autor teatral**

\* Nace en Jerez y lo demás no tiene importancia, qué crees que es más importante *El Quijote* o Cervantes. Uno hace lo que hace y por su obra debe ser conocido. Bueno, no sé, si quieres saber más Gaspar tiene un 43 de pie y Paco creo que un 41. (*Risas*)

E. R. : ¿Y tú?

E. C. : Yo un cuarenta... (*Risas*)

E. R. : Bueno, entonces en la próxima edición, habrá que poner nace en Jerez y tiene un cuarenta de pie (*Risas*).

Esta categoría refleja el trabajo de dramaturgo dentro de lo grupal, sin que se proponga como una figura ajena a la compañía..

SUBCATEGORÍA 7.A: Publicaciones

Si, eso está en *Gestos*. En *Hiru* se publicará este año, y en Francia no se han publicado todavía, pero está previsto.

Yo me llevo muy bien con Alfonso Sastre y con Eva Forest. Fíjate que nunca hemos tenido que ver políticamente mucho, más bien absolutamente nada. Pero bueno, más allá de eso, si que había el compromiso del teatro. Él desde su punto de vista y yo desde el mío, no sé cuál de los dos equivocados, sin duda yo creo que ninguno, pero sí estaba el compromiso de hacer teatro. Alfonso cuida mucho la edición y me escribe y me regaña diciéndome que se me ha olvidado en tal página un tilde. Muchas veces parece tu abuelo y le falta decir cópiamela diez veces... Hay que tener un cuidado tremendo con Alfonso...

Al tiempo la SGAE, me pidió la publicación de *Perdonen la tristeza y Obra póstuma*, y yo pensé ¿qué interés tendrá esto?. Luego Eva Forest, me lo comentó y como tenía amistad con Alfonso pues no me pareció muy disparatado. Alfonso es un hombre que hace teatro político, y como te decía incluso con esas discrepancias políticas nos unió el teatro y la editorial *Hiru* tiene una dirección clara, hay unos vínculos esenciales, que para mí es lo importante.

También hay una obsesión ahora por publicar muy grande. Yo la verdad nunca me había propuesto publicar, es algo que me hubiera dado exactamente igual, porque lo bonito realmente es verlo sobre el escenario. Existe la convicción de que si publicas el texto alguien te lo va a montar, ¡Si no lo montas tú...!

Si, cuando me lo pidieron yo no me fijé tanto en los ensayos, críticas o estudios como en los textos dramáticos publicados por la revista, y vi que eran de cierta calidad. Tampoco quiero decir con esto que lo mío sea lo mejor, pero sí que me gusta ver qué tipo de gente publica en una determinada revista y que tenga calidad. Hay editoriales que están en un camino muy avanzado, y otras que está iniciando ese camino, de acuerdo, no me importa el recorrido que tengan éstas, siempre que tengan una línea coherente.

Esta categoría nos muestra por un lado, todas y cada una de las editoriales en las que Eusebio Calonge ha publicado sus textos teatrales, y por otro su

visión del teatro, es decir, la finalidad del mismo, que la de ser representado. Muestra el dramaturgo su poco interés en el hecho de las publicaciones, pero si afirma que cuida o se preocupa por qué editorial o revista se encarga de la publicación.

### **CATEGORÍA 8: “Confrontación de texto y escena”**

Yo cuando escribo tomo el texto, una vez terminado, como el peor enemigo del propio espectáculo. Siempre se ha de buscar ese estímulo de querer superarlo no conformarlo, que en definitiva creo que es lo peor.

Por supuesto que yo he llegado con un texto y alguna vez se ha dicho esto no o sí, y al revés también.

Yo doy un texto ya acabado...Doy un texto acabado.

Es más Paco lo ha visto dos días antes o tres días antes, porque el también está sobre el escenario y no es bueno que como actor que va a hacer un personaje que él lo mire desde fuera, por eso mismo que te decía.

Es decir, yo le doy muchas vueltas. El texto lo trabajo durante dos años y ni siquiera se lee durante el proceso de escritura. Lo lee solamente Paco y como te decía días antes de comenzar los ensayos. Entonces se realizan aproximaciones que Paco y yo vamos viendo; aproximaciones dramáticas a lo que subyace en el texto y el texto realmente luego lo que se empieza- hay textos que más y textos que menos- es a cribarse y los actores empiezan a generar situaciones a partir de lo que subyace en este texto para yo reescribirlo o para crear nuevas situaciones.

Hemos aislado estos fragmentos pues creemos que se desprende por un lado el hecho de la autoría de los textos dramáticos, y por otro, la confrontación constante de éste en el proceso creativo y de búsqueda.

### **CATEGORÍA 9: “Mercantilización del teatro”**

\* Las etapas de las que muchas veces se habla, creo que tienen que ver mucho con el mercantilismo. Esto lo único que nos ofrece es el punto de vista del autor sujeto a un negocio que imponen determinadas modas..

\*Al final la maquinaria y el comercio se dejan llevar por las modas impuestas. Todas las modas de proyecciones (incorporación de medios audio visuales en la escena), y todas estas tendencias, todo eso al fin y al cabo ha sido mecanismo de control del poder que es todo el dominio de la autoría sobre lo que era la autoría a nivel lo grupal, el teatro siempre es colectivo y es grupal y eso no interesa. Interesa aislarlo, eso es lo que es atacado hoy. Y ahí son perfectos, interesa darle bombo y platillo durante los tres o cuatro meses que duran, porque no duran más. Y ahí son molidos por una maquinaria que por muy radicales que sean al final acaban liquidados por esa maquinaria que los hizo comenzar ese tipo de compañía.

Eso está enrevesado en que es una política progresiva y en realidad es todo lo contrario, es absolutamente reaccionario como ha sido siempre. Por eso te digo que lo que interesa al poder es lanzar un espectáculo de hipnótico a la gente, ante eso el único recursos es buscar tu propio discurso teatral. Hay que radicalizarse pero en el propio contexto, en tú propia manera de ser teatral. Eso es lo único que te salva. Eso es lo único que nos salva a nosotros, es el decir “ese no es mi camino”. Ya vendrá el pájaro por donde tenga que venir, ¿no? Si no es aquí, pues ya te producirá un teatro en Francia, porque le pueda interesar más, ¿no? Ya está, pero sí viene, sí viene.

La mercantilización del teatro impide la realización de la creación y la búsqueda en espectáculos teatrales. Se anula, con ello, el concepto de agrupación teatral con una línea de trabajo marcada e ideología consolidada, y por el contrario, se fomenta la proliferación de compañías efímeras, que sí entran en el mercado con una estética, línea modal y sin ningún criterio uniforme a la hora de la creación, que proyecte una trayectoria duradera.

SUBCATEGORÍA 9.A: Ejemplos de modas teatrales.

Todas las modas de proyecciones (incorporación de medios audio visuales en la escena), y todas estas tendencias, todo eso al fin y al cabo ha sido mecanismo de control del poder que es todo el dominio de la autoría sobre lo que era la autoría a nivel lo grupal, el teatro siempre es colectivo y es grupal y eso no interesa. Interesa aislarlo, eso es lo que es atacado hoy. Y ahí son perfectos, interesa darle bombo y platillo durante los tres o cuatro meses que duran, porque no duran más. Y ahí son molidos por una maquinaria que por muy radicales que sean al final acaban liquidados por esa maquinaria que los hizo comenzar ese tipo de compañía.

Ahora está muy de moda sobre todo en Argentina, porque claro está muy influenciado por el psicoanálisis, esta gente que habla con micrófono como si eso creara una vinculación con el público y para mí es todo lo contrario. Bueno, ¿y a mí que me cuentas? Deja que me cuenten unos personajes y que eso sea una forma teatral porque lo que tú me tengas que contar me lo cuentas en la barra de un bar... Si quieres. Hay un modo de hacer que si no se contempla es que no estás haciendo teatro. Son épocas, modas...

Esta categoría intenta reflejar la distancia que toma el autor ante las modas, como un hecho que desde su punto de vista ha sido el que los ha mantenido en el camino de la creación. Así expone algunos ejemplos: la utilización audiovisuales en el hecho teatral, sin que esto aporte nada dramáticamente. O el caso, de Argentina en el que la moda ha hecho que se realicen discursos psicoanalíticos, sin que ello haga brotar personajes y por tanto la dramaticidad.

SUBCATEGORÍA 9.B: Destinatario teatral.

Al teatro se le ha hecho mucho daño. El hecho de ayer que la gran mayoría del público que se dio en el Teatro Alhambra sea principalmente gente de teatro tiene mucho que ver con eso que hablábamos de los autores y de esa vanidad

y de ese mirarse el ombligo constantemente. Es un círculo difícil de romper. Nosotros cuando tenemos experiencias contrarias a todo esto nos asombra cómo a la gente le puede interesar el teatro ...Ahora me acuerdo del año pasado estuvimos en Aguas Calientes, en Méjico, y que nos llevaron a las feria del pueblo, y el teatro estaba en mitad de la feria. Actuamos y fue muy bonito, porque el teatro llega la gente sin que haya la necesidad de que tengan una formación teatral. Pero claro, trabajar siempre para la gente de teatro...

Se consigue con ello crear guetos teatrales que han sido favorecidos por el diseño empresarial y esto ha hecho que el teatro como hecho social en España se haya perdido, casi en su totalidad.

#### SUBCATEGORÍA 9.B.1: Gestión de teatros.

En Andalucía, por ejemplo, sí que se ha llevado muy mal lo que es la gestión de los teatros, y eso es meramente gestión de teatro, y de la producción. Se crea un gran teatro “El Cervantes” y ese es el teatro, y luego la sala para las cosas raras y, claro, eso ya tiene una etiqueta de cosa rara, de cosa que no se va a entender. Esa de gestión de las salas teatrales, esos encasillamientos le hace mucho daño al teatro.

Mientras que lo otro, la programación del gran teatro, queda como una prolongación de la tele, una prolongación de lo fácil... y eso está sucediendo mucho y especialmente aquí en Andalucía, porque en otros lugares como Vitoria, o Logroño tienen un único teatro, grande, y por ahí pasa todo, intentan dar en la programación una de cal y otra de arena, tener en definitiva una programación muy variada, ya que, al fin y al cabo, es un espacio para todo el mundo. Pero, cuando esto no sucede, ya no es un espacio para todo el mundo, son casi guetos, y por más que sean salas que están bien, y tú llegas como compañía de culto, como compañía de prestigio... y eso no es una ventaja, pues no beneficia al teatro. Todo eso de los movimientos alternativos, ha sido un modo de dejarlos aparte nunca ha sido un modo de integración en la red de programaciones de los grandes teatros. En muy pocos casos se da que se pase de un estamento

al otro y, si se da, es de un modo estatalizado, es decir, el estado decide qué grupo alternativo pasa a un espacio que es público.

Un caso ahora es el del Teatro Español de Madrid que de ser un teatro muerto ahora tiene una programación mayoritaria de cosas que, bueno, ya tienen un nivel de teatralidad y un nivel de calidad: desde cosas que pueden ser más comerciales pero de calidad; sin embargo, hay teatros que tienen por encima a un programador como si fuera un nuevo inquisidor que sólo piensa en el número de montajes, y eso ya es más complicado.

La gestión de los teatros ha promovido también una categorización de los espectáculos, y esto, a su vez, del público que asiste. Dependiendo del tipo de teatro que se haga se podrá optar o no a una determinada sala. Este condicionante repercute en la creación.

#### SUBCATEGORÍA 9.C: Programación

E.C: Lo que van a comprar es siempre eso, porque al poder lo que le interesa es la capacidad de anestesia que crea en la gente. No van a buscar otra cosa. Programadores interesantes puede haber dos, tres en España que realmente tengan y que asuman el riesgo de perder el empleo. Cosa que además es muy frecuente cuando alguien tiene una programación muy buena, seguramente va estará un año o dos ocupando el cargo y ya está; lo saben, y bueno aún así son gente que le gusta lo que hacen y lo hacen bien. Claro, cuando es un cargo de un funcionario bastante gris que lo que quiere es salvar el sueldo, no se arriesga; lo que quiere es que el concejal o el que sea vea el teatro lleno.

E.C: Lo que van a comprar es siempre eso, porque al poder lo que le interesa es la capacidad de anestesia que crea en la gente. No van a buscar otra cosa. Programadores interesantes puede haber dos, tres en España que realmente tengan y que asuman el riesgo de perder el empleo. Cosa que además es muy frecuente cuando alguien tiene una programación muy buena, seguramente va estará un año o dos ocupando el cargo y ya está; lo saben, y bueno aún así son gente que le gusta lo que hacen y lo hacen bien. Claro, cuando es un cargo

de un funcionario bastante gris que lo que quiere es salvar el sueldo, no se arriesga; lo que quiere es que el concejal o el que sea vea el teatro lleno. Los tiempos de crisis son buenos porque la gente se plantea otro tipo de cosas. Se replantea esos niveles de anestесias como los que veíamos anoche en televisión en gala del día de Andalucía, es algo espantoso, ¿eso es Andalucía?, yo no lo creo. Andalucía va más allá, en toda índole, en lo que es la propia raíz, el propio lenguaje y cuando, claro, eso se resume en Falete, en Bisbal y tal, es espantoso. Esa es la España de la charanga y pandereta elevado, además, a un nivel anestésico elevadísimo, es un espanto..

La problemática de la programación es algo de lo Eusebio habla con bastante preocupación. Expone como la programación teatral se establece sin ningún tipo de compromiso y como anestésico, vendiendo unos estereotipos, en este caso, y por tenerlo muy cercano, habla de los estereotipos andaluces. Aún así, cree que estos tiempos de crisis son buenos para que se produzca un despertar ante el letargo en el que actualmente está sumido el público.

#### SUBCATEGORÍA 9.D: Problemática de las subvenciones.

Nosotros tuvimos una subvención del Ministerio de Cultura por primera vez, déjame que piense, que no te quiero mentir, con *Mariameneo*, *Mariameneo*. Nos apoyaron para ir de gira por América, y posteriormente recibimos otra para la producción de *Cuando la vida eterna se acabe*, esta vez de la Junta de Andalucía. Fue la primera vez que recibíamos, como te digo, una subvención para la producción de una obra y con respecto a la que recibimos de la Junta de Andalucía, igual.

Y ahora quieres la protección estatal para comenzar, y claro, cuando esa protección no se da pues ya no realizas funciones.

En América, que es a lo que íbamos, los grupos no tienen esa protección, sino que lo hacen por un amor al teatro que repercute directamente en el proceso creativo y entonces sí se da el teatro. Aquí, en España, es más complicado por



eso, no dudo que habrá gente que se lo está peleando, que lo está intentando, e incluso que lo esté pasando mal. Nosotros también lo pasamos mal. Supongo que esta época condiciona el modo de creación a través de las ayudas y subvenciones y esto hace que todo sea muy homogéneo a nivel de creación, de discurso.

Todo el mundo tiene un punto de mira muy uniforme. Hay un pensamiento donde no existen mayores dudas con respecto a unos valores, con respecto al individuo y sus circunstancias, y que por otro lado, tiene muy asentado unos valores morales o unos niveles de conciencia que cumplen unos requisitos previamente establecidos de soy esto, esto, y esto, que por otro lado, no lo comprometen con la sociedad y por ahí fluctúa todo. Esto es lo que fluctúa a nivel teatral como claro reflejo de la sociedad en la que vivimos. Y claro eso también es muy pobre. No hay una dimensión donde realmente se le plantee al público las dudas o las preguntas sino que todo es una verdad establecida y eso achata mucho.

El discurso es muy pobre, bastante manipulado y mediatizado. Claro, si te sales de ahí corres el riesgo de estar en ninguna parte.

La problemática del apoyo institucional subyace en tener que renunciar a determinados conceptos de creación y al que es casi la única manera de poder subir a escena el texto creado. Esto hace que se refuerce aún más esa anulación de creación grupal y además crea un pensamiento uniforme con verdades absolutas sin ningún resquicio de duda en la sociedad, y por tanto en el espectador.

### **CATEGORÍA 10: “Teatro grupal”**

\* Els Joglars, creo. Lo que es importante es que tienes que desprenderte de tu vanidad, del concepto burgués de todo. El artista debe desprenderse de su trabajo.

\* Al que tiene que llegar es el actor, ya que la verdadera fuerza motriz del teatro es el actor. Y de ahí viene el verdadero éxito del espectáculo, entonces

desaparece el texto y el autor y aparece el personaje. Al igual que no hay poesía sin verso, no hay teatro sin personaje.

En realidad eso no es el teatro. El teatro es una relación grupal, es una relación de comunidad. Prácticamente estás todo el tiempo con unas personas con las que desarrollas unas ideas por más heterodoxas que sean esas personas, pero tú desarrollas un sentido común, tú tienes una dirección con la que quieres clamar ante el mundo. Pero claro pero no eres tú solo, sólo pues bueno, si lo que te gusta es la palabra, puedes ser un magnífico poeta. Pero eso no es teatro. Lo importante buscar un núcleo de trabajo que sea una comunidad de gente que vaya en una misma dirección teatral. El resto no, porque el resto es buscar una estética a un texto, es un trabajo en el que la creación está muerta, y simplemente consiste en decir “yo veo el texto así” y el texto no hay que verlo: el texto se “es” desde dentro.

En el momento en el que el texto se ve desde fuera ya es una puesta en escena y una puesta en escena ya es una concepción estética de lo textual y la concepción estética de lo textual solo genera, eso, puestas en escena y eso es una construir no crear. Y cuando hay un buen texto lo que hay es que crear desde dentro ese texto, no dejar que nadie lo mire desde fuera. Para nosotros es primordial el grupo, y es primordial, porque se da la obra desde dentro, no apartándose y eso hace que la propia obra tome la dimensión que ella quiera: por eso, a los poderes políticos este teatro no le interesa porque puede salir algo vivo, algo que realmente pueda tocar, algo vivo es algo que toca la conciencia del público, y no algo que no invite políticamente a nada; pero, si la obra plantea algo que te sorprende emotivamente y te hace reflexionar, entonces es cuando empiezan a parar la maquinaria y dicen “bueno aquí pasa algo”. No todo llevar estas orejeras... y eso es importante. Sobre todo la gente joven, que se limita a elegir una estética y a construir, como te decía antes, en vez de crear... Hay que arriesgarse desde dentro. Siempre es un riesgo. Y hay veces que uno está más acertado, y otras menos.

Esa es otra cosa, porque uno piensa que sólo es su talento, solo es tú valía, y muchas veces es que el teatro se quiera dar o que el teatro no se quiera dar en ese momento. Y hay veces que se da sólo en tres segundos y tu intentas

construir a partir de esos tres segundos de creación pura una hora entera, y hay veces que el teatro te regala más cosas y tienes que construir menos. Normalmente siempre nos movemos entre los dos polos. El concepto creación-creador puro es muy complicado, eso solo lo encontramos en San Juan de la Cruz. No todo llevar estas orejeras... y eso es importante. Sobre todo la gente joven, que se limita a elegir una estética y a construir, como te decía antes, en vez de crear... Hay que arriesgarse desde dentro. Siempre es un riesgo. Y hay veces que uno está más acertado, y otras menos.

Esa es otra cosa, porque uno piensa que sólo es su talento, solo es tú valía, y muchas veces es que el teatro se quiera dar o que el teatro no se quiera dar en ese momento. Y hay veces que se da sólo en tres segundos y tu intentas construir a partir de esos tres segundos de creación pura una hora entera, y hay veces que el teatro te regala más cosas y tienes que construir menos. Normalmente siempre nos movemos entre los dos polos. El concepto creación-creador puro es muy complicado, eso solo lo encontramos en San Juan de la Cruz.

Esta categoría intenta reflejar el teatro grupal y la finalidad entendida por todos los miembros que no es otra que la representación y la búsqueda en su trabajo. Por tanto, todo trabajo o aportación estará condicionada al fin propuesto, la mostración del trabajo en las tablas.

### **Categoría 11: “Fuentes literarias”**

\* Bueno Beckett tiene personajes en la memoria de todos los tiempos. Lo inútil del lenguaje se ha entendido como la desaparición del personaje, pero yo creo que es precisamente un teatro para ser representado, y no para ser leído. No puedo leer a Beckett, no lo entiendo leído, todo el teatro beckettiano lo entiendo bajo la representación.

La metafísica de Beckett que creo que también la hay en nosotros, cuando planteamos el lenguaje como inutilidad al igual que el tiempo. También lo leo Maeterlinck, aunque ahora un poco menos, es mucho más literario, y quizás eso haga personajes menos briosos; a Michael de Ghelderode, que fue colabo-

racionista nazi, no es muy conocido; a Valle-Inclán es muy rico y frondoso en las situaciones. Me gusta la expresión de los personajes, sin embargo, desde mi punto de vista tiene mucha retórica; hay mucha literatura en Valle. Plantea recursos dramáticos encomiables.

### **CATEGORÍA 12: “Uso de las repeticiones”**

#### **SUBCATEGORÍA 12. A: Repeticiones en lo textual o en la escena.**

Yo creo que surge más desde la creación pero no es una cosa premeditada. Muchas veces se ha hablado de eso como algo dramático o algo de forma, y la verdad es que esa reiteración la tiene la propia gente hablando en Jerez.

#### **SUBCATEGORÍA 12. B: Repetición y musicalidad**

Mi madre repite las cosas quince veces y siempre de forma distinta, pero además de esto está ese sentido de la letanía, ese sentido que nosotros siempre le damos al texto en determinados momentos como partes salmódicas, con ello procuramos dotarlo de cierta musicalidad. Creo que ambas cosas se conjugan. También creo que se ha ido diluyendo mucho en el transcurso del tiempo porque ya empezaba a ser casi un recuso donde el actor se detiene cuando no llega el personaje, a buscarlo, a llamarlo con una frase.

No es que haya desaparecido ya que por ejemplo en *Perdonen la tristeza* ese mecanismo de letanía se utilizó. En *Perdonen la tristeza* si estaba dentro del texto dramático y no solamente a nivel de creación, pero ya no en los últimos trabajos, la verdad, ha desaparecido, por lo menos en el texto. Ya se repite menos y cuando se repite ha sido verdaderamente intencionado como en el último trabajo *Los que ríen los últimos*. También nos dimos cuenta que era una fórmula de trabajo, y de trabajar los payasos, tu acabas con una palabra con la que yo empiezo, es un mecanismo también de pista de circo, y entonces mantuvimos dicha estructura.

SUBCATEGORÍA 12.C: Defensa de la oralidad, que se identifica con la musicalidad

El caso de mi abuela, que era analfabeta, es muy indicativo y ya que todo en ella tenía un potencial y era de una realidad muy poderosa, muy fuerte, muy bonita y musical. Esa forma de hablar ya se ha perdido. Se habla mucho de las pérdidas idiomáticas y, que duda cabe que, esto supone una gran pérdida a nivel de musicalidad, de ritmo en la forma de hablar que la gente de campo imprime al lenguaje.

Al haber vivido nosotros un modo de lenguaje más antiguo, un lenguaje oral, un lenguaje no libresco mucho más rico en ese sentido era mucho más fácil escribir con la memoria de lo hablado que con la memoria de lo escrito. Un texto siempre tiene que ser hablado, en cuanto es escrito deja de ser teatral; además en el propio principio de la historia de la literatura lo oral está presente. Un ejemplo serían las jarchas y tenemos que tener en cuenta que se escriben aquí en árabe, en arameo, en distintas lenguas y muy eruditas, en cambio lo que más gustaba era el final de las jarchas que estaban compuestas por canciones populares de amor a mujeres, eso es muy bonito, y ahí está lo coloquial lo refleja el lenguaje hablado, esos orígenes de la comunicación oral y me parece que eso es muy bonito de rescatar.

CATEGORÍA 13: Los clásicos

Nunca desmotivo a dramaturgos noveles; pero si me gusta saber y preguntar si han leído a Eurípides, a Esquilo.

Hay que tener esa base, sin esa base realmente no tienes nada. Necesitas el dominio de los clásicos. Siempre son el molde, son el molde más allá de que luego muestres tu propia dramaturgia. Ya aparecerán tus propias obsesiones y personajes, pero siempre se necesita ese dominio, ese molde, ese saber qué es el inicio de del eje que se levanta cada vez que escribes.

**CATEGORÍA 14: Lo trágico: la trascendencia de la humanidad, la metafísica.**

E. R. : *Cuando empezáis a trabajar, ¿cómo surge esa búsqueda?. En todos los espectáculos se habla de búsqueda.*

E.C. : Es una constante humana, ¿no?

Es como la ilusión de cambiar el mundo, pero el mundo sigue siendo siempre unos plazos para morir, y para matarse. Y más en una época donde desaparece una esperanza más allá de la vida. Desgraciadamente hemos reducido mucho esa idea de futuro, eso se ha reducido. El difunto es un plazo, un pequeño plazo. ..

: Creo que la devastación del tiempo. Muchos periodistas dicen cuando escriben sus artículos que la muerte, pero yo creo que está más cercano a la devastación del tiempo. Creo que todo lo que conlleva este tema me obsesiona mucho más que la muerte. Ese pasar del tiempo. El tiempo, creo que, es el gran tema que siempre me ha marcado. A partir de que uno se plantea qué es el tiempo, la concepción material que uno pueda tener de la existencia ya es muy fluctuable. De dónde parte la maquinaria de Aristóteles, y qué es el tiempo en relación con lo eterno, es lo que provoca una concepción religiosa, metafísica si se quiere y eso hace, que bueno, que los personajes tomen una trascendencia aunque sea un limpiabotas. Es más, se requiere que sea un limpiabotas no que sea el discurso de un filósofo, que sea un personaje cercano. Yo siempre cuento esa anécdota de cuando estábamos actuando en Sevilla, Andalucía para eso sí que afortunadamente es muy rica, por eso hay que pararse mucho a lo que uno escucha, no sólo a lo que uno percibe. Ese día me había levantado a desayunar como hoy, y estaba en el Lope de Vega, el teatro al que siempre vamos, paré en un bar y llegó un limpiabotas, gitano, serían las ocho de la mañana, porque yo suelo madrugar bastante, y empezó a llorar en la barra y va y me dice: “con lo contento que yo me había levanta” Eso lo no puede escribir ni Pascal.

Si, si en la Puerta estrecha, y eso viene de ahí, porque la frase era un gran clamor ante el tiempo, ¿no?, ante la adversidad, que uno nace y de pronto tiene un sino drástico. Es una cosa espantosa, el público no está ahí para eso, el

teatro es otra cosa, yo quiero ver un trozo de vida, ciertos fragmentos de unos destinos.


Creemos que esta última categoría se presenta como una de las más importantes dentro del análisis de ambas entrevistas, pues supone que gran mayoría de las categorizaciones confluyen en ella. De este modo, la concepción filosófica de Eusebio Calonge de tendencia idealista se manifiesta en su producción dramática a través del asunto redentor.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## 14. ANEXO II. DOSIER, PRENSA Y NOTICIAS SOBRE REPRESENTACIONES.



MUNICIPALIDAD  
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Intendente Municipal Lic. **Jorge Domínguez**  
Subsecretario de Cultura **Eduardo E. García Caffi**

**MGSM** TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN

Director General y Artístico **Juan Carlos Gené**


Consejo de Dirección  
 Coordinador General **Carlos Ianni**  
 Director de Administración General **Alfredo Mota**  
 Director Técnico **Héctor Calmet**  
 Director del Ballet Contemporáneo **Oscar Araiz**  
 Directora del Ballet Juvenil **Norma Binaghi**  
 Directora del Grupo de Titiriteros **Adelaida Mangani**  
 Director de la Comedia Juvenil **Roberto Perinelli**  
 Directora de la FotoGalería **Sara Facio**  
 Directora de Publicaciones **Olga Cosentino**  
 Presidente de la Fundación Teatro San Martín **Tita Tamames**

Consejo Asesor  
**Agustín Alezzo, Alejandra Boero, Francisco Javier, Jorge Petraglia**

Jefe Dpto. Personal **Aldo Formento**  
 Jefe Dpto. Contable **Rosana Favero de Rey**  
 Jefe Dpto. Compras **José Ortiz**  
 Jefe Dpto. Promoción **Ricardo Sburlati**  
 Jefe Div. Salas **Oscar Juliano**

Responsables escenotécnicos  
 Coordinación de escenarios **Olga Carballo** (Jefe) **Ceferino Castillo** (2º Jefe)  
 Maquinaria escénica **Carlos Navarro** (Jefe) **Jorge N. Fernández** (2º Jefe)  
 Luminotecnía **Carlos N. Pastrán** (Jefe) **Miguel A. Morales** (2º Jefe)  
 Fotografía **Carlos Flynn** (Jefe)  
 Grabación y video **Rodolfo Lezcano** (Jefe) **Alberto Florio** (2º Jefe)  
 Sastrería **Augusto A. Bologna** (Jefe) **Nélida L. Giménez** (2º Jefe)  
 Utillería **Oswaldo Ciffo** (Jefe) **Juan Franco Di Nicola** (2º Jefe)  
 Zapatería **Antonio Zaccarino** (Jefe) **Julio Carril** (2º Jefe)  
 Tapicería **Rubén Enrique Pressa** (Jefe)  
 Peluquería **Dora López** (Jefe) **Matiilde Malizia** (2º Jefe)  
 Escenografía **Juan C. González** (Jefe) **Jorge Verón** (2º Jefe)  
 Escultura **Néstor Segade** (Jefe)  
 Pintura **Rodolfo Pappalico** (Jefe)  
 Historia del teatro **Enrique M. Del Castillo** (Jefe)  
 Efectos esp. electromecánicos **Fernando Giacomi** (Jefe) **José Sallen** (2º Jefe)  
 Jefe Dpto. Análisis técnico **Alicia Croci de Furcinatto**


La realización escenotécnica del espectáculo pertenece a los talleres de este Teatro



Secretaría de Educación y Cultura  
Subsecretaría de Teatro

la Zoranda  
(España)

# Vinagre de Jerez



**TM  
GSM**  
Teatro  
Municipal  
General  
San Martín



arte. Un sueño en una taberna cerrada, donde espectros de *cantafores avinagrados*, permanentemente ebrios, en monólogos o diálogos repetitivos y a veces incoherentes, pero siempre llenos de sinceridad, construyen su propio mausoleo, a modo de cabalgata de vendimia."

#### EL GRUPO

La Zaranda es una compañía con diecisiete años de antigüedad, si bien su descubrimiento por parte de la crítica internacional proviene de *Mariameneo*, *Mariameneo*, espectáculo presentado en el

Festival de Cádiz en 1987. Durante muchos años, los integrantes de La Zaranda trabajaron al margen de los circuitos convencionales del teatro, dedicándose a una intensa indagación en torno de la creación artística. Practicaron el teatro callejero y el género cabaret, todo en función de un objetivo teatral que ellos sintetizan, no sin humor, en la frase "Nuestra intención es tirarle el pellejo al espectador". Tras su presentación gaditana, esta compañía comenzó a ha-

cerse famosa y a participar en numerosos festivales en España y en otros países llegando, incluso, al Festival Latino de Nueva York. La crítica no ha vacilado en comparar su estética con la del polaco Tadeusz Kantor o con los mundos imaginados por el franco-irlandés Samuel Beckett.

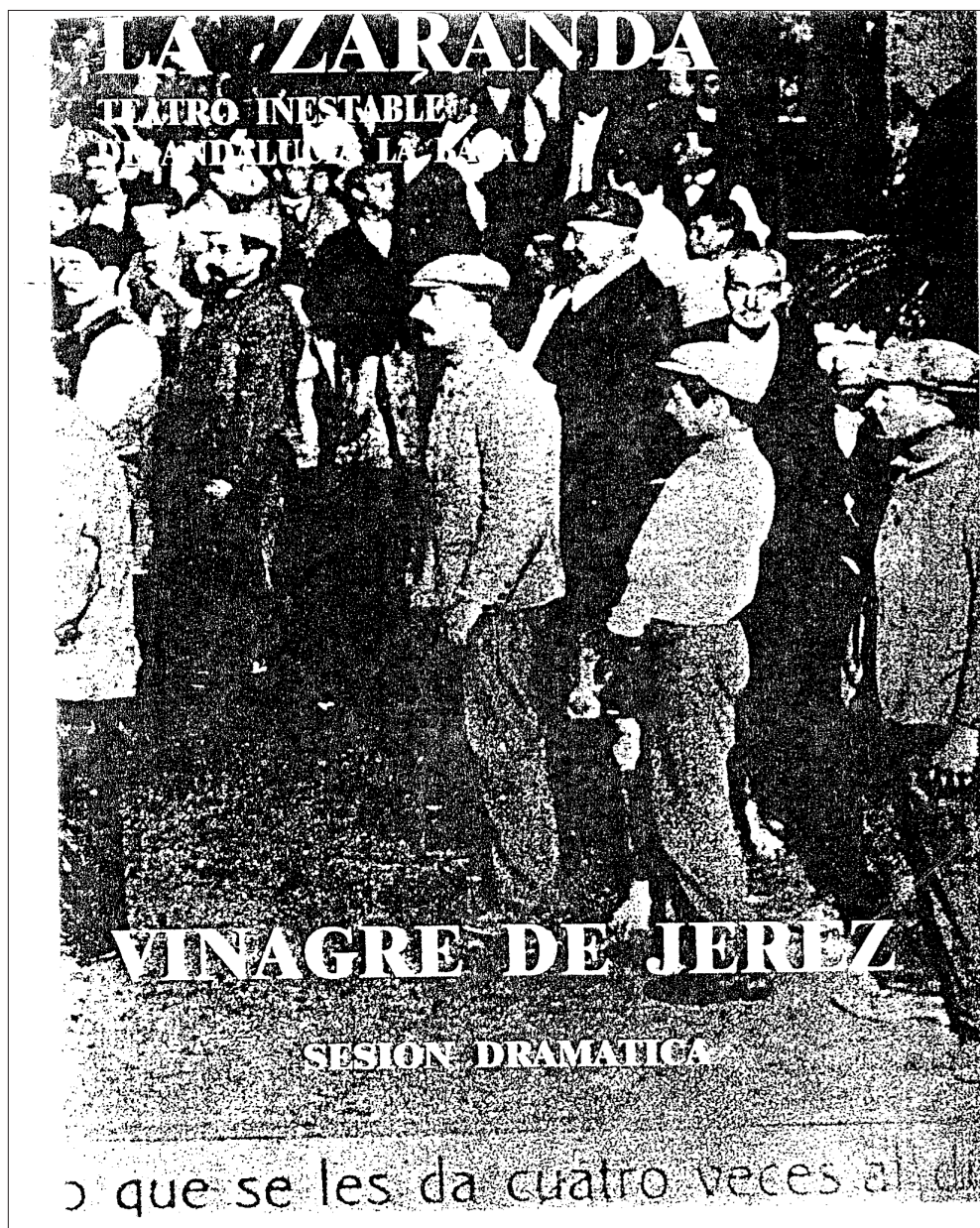
Fiel a sus concepciones sobre la creación de un espectáculo y su rechazo al repertorio como necesidad imperiosa, La Zaranda parte del instinto, la intuición inconsciente, la travesura y el azar cuando empieza a pensar en un nuevo proyecto. Este solo tiene al principio, como telón de fondo y mano guiadora, una ne-



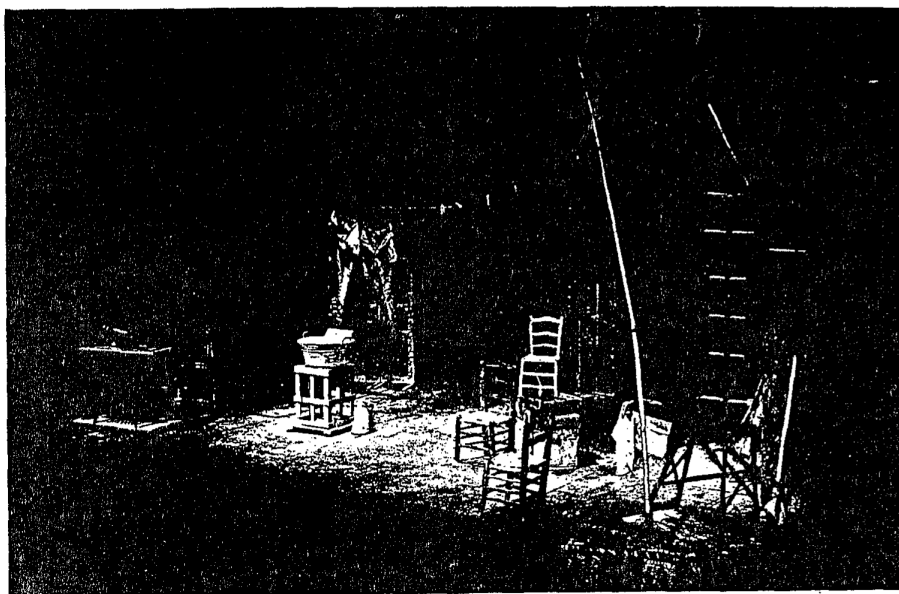
cesidad de expresión, una idea que lentamente madura y termina dando a luz la confianza acumulada a lo largo del tiempo en los pliegues de la memoria.

Cuando se menciona al grupo, los especialistas echan mano de vocablos como hiperrealismo o expresionismo y uno de ellos realizó esta certera observación: "Su teatro

es imposible de explicar. Si se lo hace, se destruye. Si, en cambio, puede *intuirse*, porque su punto de partida es, precisamente, la intuición."



**LA ZARANDA**  
**TEATRO INESTABLE**  
**DE ANDALUCÍA LA BAJA**



MARIAMENEO - MARIAMENEO - 88

*Ven cuando quieras, niño  
ciego, arrastra mi granazón  
por tu pisar tan leve. Aquí  
estoy solo esperando ese grito  
que me traes.*

Del nuevo espectáculo  
**VINAGRE DE JEREZ**

Teatro La Zaranda-"Vinagre de Jerez"

## ESPAÑA

**LA ZARANDA:**

*El propio nombre del grupo está definiendo ya un concepto: La Zaranda, cedazo que como cernidor preserva lo esencial y desecha lo inservible. Desde 1978 ha realizado diez montajes, pero es a partir de 1985, a raíz de la creación del espectáculo "Mariameneo, Mariameneo", cuando la compañía adquiere un elevadísimo prestigio, al ser calificada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, como "un impacto emocional y artístico" y "un verdadero escalofrío teatral". Llega después "Vinagre de Jerez", un sueño de la razón auténticamente conmovedor, y la crítica especializada los compara con Tadeusz Kantor, con Samuel Beckett...*

**PREMIO DE LA CRITICA DE MADRID  
MEJOR ESPECTACULO DE LA TEMPORADA 1993-94**

**PREMIO FLORENCIO  
MEJOR ESPECTACULO, URUGUAY, 1993**

**PREMIO MEJOR INTERPRETACION  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE EL CAIRO 1994**

## “VINAGRE DE JEREZ”

### BREVES OBSERVACIONES SOBRE EL ESPECTACULO Y SUS COMPLICES

S/El grupo  
EL TEATRO LA ZARANDA: Fiel a sus concepciones sobre la creación de un espectáculo y su rechazo al repertorio como necesidad de “cualquier cosa”, parte como en anteriores ocasiones del instinto, la intuición inconsciente... travesura... azar... cuando empieza a pensar en un nuevo proyecto que sólo tiene como telón de fondo, como mano guiadora una necesidad de expresión, una idea que lentamente ha ido madurando en nosotros y que ahora comienza a reventar y a dar a luz: La confianza acumulada desde el tiempo y los pensamientos que se han ido apoderando de los huecos y cavidades de la memoria.

Esta Obra no será creada según las reglas de una dramaturgia que actúa en el transcurso de las etapas sucesivas de la acción, intentamos que desde principio a fin y a lo largo de varios meses se junten numerosos asuntos, dudas, ideas, formas nuevas, además de las que hace tiempo aguardan esperando el instante de su revelación. Esperando que todo fermento, hierva, PUEDA EXPRESARSE. Esta falta de acción coherente es una condición del drama inserto en circunstancias cotidianas. Esta obra no narrará una historia, como la poesía en su más pura esencia tampoco. Tratará por el contrario de nacer de sí misma en continuo contraste, mirándose frente a frente con el corazón del mundo y sus objetos.

No se trata tampoco de un viaje surrealista (aunque el surrealismo sea el realismo del Sur) “al país de las maravillas; sino una prolongación de la realidad cotidiana deformada poéticamente, conservando la imagen familiar que siempre nos resulta tan querida y situándola en el espejo del tiempo que hace surgir el mito de la trascendencia

### EL TITULO

En el transcurso de las representaciones de nuestro espectáculo “El Corral de San Antón de las Moscas” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, frecuentábamos un pequeño y desahogado local de la calle Echegaray “La Venencia” que nos recordaba esos lúgubres tabancos (ya casi en extinción) de nuestro Pueblo. En la colección de amarillentas y típicas exequias que lucían sus paredes, colgaba un cartelito: “VINAGRE DE JEREZ”. Se nos empaparon las entrañas de acidez y sobrevino el título. Y mira por donde aquel mismo día nos vamos a la azulejería de los Gabrieles y como de repente un esqueletomático tablado de aquel loco-egregio pintor jerezano: Carlos González Ragel, nos sonreía al fondo, como el eco de un paraíso perdido. Se apoderaron de nosotros difusos pensamientos, cosas diversas e ilógicas, sin conexión racional, elementos aparentemente fortuitos; pero tuvimos la sospecha de que una fuerza inconcreta nos guiaba y un misterioso viento levantaba las cortinillas de la ventana de nuestra memoria.



LA ZARANDA

**"VINAGRE DE JEREZ"**

**FICHA ARTISTICA:**

Actores:  
PACO SANCHEZ  
GASPAR CAMPUZANO  
ENRIQUE BUSTOS

Dramaturgia:  
Luminotecnia y sonido:  
Escenografía:  
Fotografía:

JUAN MACANDE  
EUSEBIO CALANGE  
PACO DE LA BELEN  
GUTIERREZ Y TAMAYO

Dirección:

JUAN SANCHEZ

Producción y realización:

TEATRO LA ZARANDA S.A.L.

**LA ZARANDA**

**DE LA CRITICA INTERNACIONAL**

**NEW YORK**

*LA ZARANDA es la clase de trabajo que aporta brillantez al Festival Latino.*  
RICHARD SHEPARD  
THE NEW YORK TIMES

**CUBA**

*LA ZARANDA remonta a la sabiduría del "universo que cabe en un solo dedo"*  
ISIS ARMENTEROS  
DIARIO TRABAJADORES  
LA HABANA

*Hay instantes en que la escenificación provoca risas, por el amargo humorismo de una situación, en otros el patetismo de esas vidas trucas invade al público y lo estremece como si un hierro candente le quemara la piel o si el vinagre de Jerez fuera escanciado, como el mejor vino, en la boca abierta por el asombro.*  
ADA GRAMAS  
TRIBUNA, LA HABANA

*"Vinagre de Jerez" cumple con el importante objetivo artístico de inquietar. Podrá haber preferencias o discrepancias con la sequedad del estilo o con la cierta violencia de su expresión, pero queda claro que se trata de un teatro palpitante, legítimo y vivaz.*  
AMADO DEL PINO  
DIARIO DE LA JUVENTUD  
CUBANA, LA HABANA

**VENEZUELA**

*...emotiva, poética, humorística, son sólo algunos calificativos que le cuadran a esta puesta en escena de La Zaranda, que cierra a ritmo de flamenco, y lo que sale es vida, o acaso una irreverencia, merecimiento obligatorio frente al absurdo vivir.*  
JOSE CARVAJAL  
DIARIO DEL FESTIVAL  
DE CARACAS

*Personajes descoloridos y ajados por el tiempo, el trío busca inquietar en nuestra más íntima memoria personal las cuentas pendientes de la marginación.*  
EL MUNDO, CARACAS

*Lo universal en las entrañas de lo local.*  
GUSTAVO OTT  
CARACAS

*VINAGRE DE JEREZ: el otro cantar del cante hondo.*  
TERESA JIMENEZ  
LOS ANDES  
CIUDAD VALERA, VENEZUELA



## LA ZARANDA

### ESPAÑA

*Por eso aparece tan subyugante este amargor que produce "Vinagre de Jerez". Porque, a pequeños sorbos, arroja al espectador un brillo de lucidez. La que se produce cuando lo que acontece en el escenario posee la fuerza de emocionar, cuando se percibe que destila una alta dosis de autenticidad.*

JUAN ZAPATER  
NAVARRA HOY, ESPAÑA

*"VINAGRE DE JEREZ" es un sueño de la razón, pero que no produce monstruos, sino arte.*  
DESIREE ORTEGA  
DIARIO DE CADIZ

### URUGUAY

*A "Vinagre de Jerez" hay que entenderla con el corazón. No buscar símbolos, sino intuirlos. Trabajo impecable desde las imágenes al desempeño actoral, una visión removedora de una andalucía esencializada.*  
ALFREDO GOLDSTEIN  
EL DIA, MONTEVIDEO

*En nuestra mente; en nuestro recuerdo; en nuestro razonamiento. De haber visto cosas que en realidad jamás estuvieron sobre el escenario; de haber imaginado historias que concretamente -nadie nos contó; de haber visto mover ante nosotros a tres figuras humanas que bien pudieron ser parte de la escenografía y que sólo cobraron vida durante la función.*  
CARLOS SANTANGELO  
ULTIMAS NOTICIAS  
MONTEVIDEO

*El espectáculo es sorprendente, con una originalidad de concepción y realización que supera lo que ya podía esperarse a través de la información previa.*  
BRECHA, MONTEVIDEO

*LA ZARANDA utiliza el escenario como un trampolín para plantear temas universales. Una presencia significativa y conmovedora que el público premió con merecido fervor.*  
EL PUBLICO, ESPAÑA  
FESTIVAL DE MONTEVIDEO

## LA ZARANDA

### **RELACION DE FESTIVALES Y GIRAS INTERNACIONALES REALIZADAS POR LA CIA. LA ZARANDA EN LOS AÑOS 1988-89-90-91-92-93**

#### **1988.**

URUGUAY:	<i>Muestra Internacional de Teatro de Montevideo</i>
ARGENTINA:	<i>Cultural de Buenos Aires</i>
FRANCIA:	<i>Rendez-vous Internacional de Theatre de Marsella</i>
ALEMANIA	<i>Berlin-Kulturstadt Europeas</i>
USA:	<i>Hispanic Arts and Cultures, Cleveland (Ohio)</i> <i>Festival Latino de New York</i>
MEXICO:	<i>IV Muestra Latina de Teatro (México D.F.)</i> <i>Festival de Teatro de Zacatecas</i>
COLOMBIA:	<i>X Festival de Teatro de Manizales</i>
ESPAÑA:	<i>Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz</i>

#### **1989.**

CUBA:	<i>Temporada en el Gran Teatro de La Habana</i> <i>Gira por Cuba</i>
ESPAÑA:	<i>Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz</i>

**LA ZARANDA****1990**

**PUERTO RICO:** *Festival de Río Piedras, Ciudad de San Juan*

**VENEZUELA:** *VIII Festival Internacional de Teatro de Caracas*

*Festival de Maracay*

*Festival de Maracaibo*

*Festival de Ciudad Guayana*

*Festival de Ciudad Valera*

**URUGUAY:** *III Festival Internacional de Montevideo*

**ESPAÑA:** *Festival Internacional de Vitoria*

*Festival de Tardor. Olimpíada Cultural. Barcelona.*

*Festival Internacional de Logroño*

**1991**

**USA:** *VI International Hispanic Theatre Festival  
(Miami-Florida)*

**ECUADOR:** *Festival Ciudad de Quito*

*Festival de Guayaquil*

*Festival Ciudad de Cuenca*

**1992:**

**FRANCIA:** *Festival Quijote de París*

**USA:** *VII International Hispanic Theatre Festival  
(Miami\_Florida)*

**ESPAÑA:** *Festival Internacional de Vitoria*

*Festival Internacional de Logroño*

*Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*

## LA ZARANDA

*Festival Internacional de Olot*

*Festival Internacional de Teatro de Badajoz*

### **1993.**

*En 1993 ha realizado las siguientes presentaciones internacionales:*

FRANCIA:	<i>Festival Internacional de Nantes</i>
COSTA RICA:	<i>Festival Internacional de las Artes</i>
MEXICO:	<i>Pachuca y México D.F.</i>
CHILE:	<i>Festival Mundial de Teatro de las Naciones (Santiago)</i>
ARGENTINA:	<i>Temporada en el Teatro Margarita Xirgu, Buenos Aires</i>
URUGUAY:	<i>Temporada en Teatro El Galpón, Montevideo</i> <i>Festival de Teatro de Paysandú</i>
PARAGUAY:	<i>Temporada Teatro Municipal de Asunción</i>
BOLIVIA:	<i>Temporada Centro de Cultura Santa Cruz de la Sierra</i>
ECUADOR:	<i>Temporada en Teatro Municipal Quito</i>
COLOMBIA:	<i>Temporada en Teatro Popular de Bogotá</i>
VENEZUELA:	<i>Temporada en Teatro Don Bosco de Caracas</i>
TUNEZ:	<i>Festival Internacional de Teatro de Hammamet</i>

### **1994:**

*Para 1994, el Teatro La Zaranda ha sido invitado a presentar "Perdonen la Tristeza" en los siguientes países:*

ITALIA:	<i>Gira por diversas ciudades</i>
AUSTRIA:	<i>Temporada en Viena</i>
ALEMANIA:	<i>Temporada en Berlín</i>
FRANCIA:	<i>Festival Encuentro Don Quijote-París</i>
EGIPTO:	<i>Festival Internacional de Teatro de El Cairo</i>
ARGENTINA:	<i>Temporada en el Teatro San Martín, Buenos Aires</i>

## «VINAGRE DE JEREZ»

### GUIA PARA UNA SESION DRAMATICA OFERTORIO DE CAL Y SUEÑOS

**L**a puerta está cerrada. Hace muchos años que está cerrada y tal vez nos resulte imposible entrar de nuevo en este desahuciado establecimiento, en esta taberna muerta... donde sin embargo, sus ruinas parecen que nos llaman y nos ruegan confidencias secretas...

Miraremos por el ojo de la cerradura, quizás así, pueda penetrar en ella nuestra imaginación y consigamos abrirla a la intuición, al instinto, al inconsciente... a la travesura... al azar... y así también podríamos cruzar el umbral de la cotidianeidad hacia nuestras memorias –pero no la histórica– la personal, la más íntima.

Probablemente sería una manera de pasar por este pobre lugar donde se acumula el recuerdo y fermenta la eternidad, contemplando el tiempo desteñido en sus paredes. Un pobre lugar extraviado entre contradicciones, basculando entre lo serio y lo ridículo, entre el cielo y el infierno, la oración y la blasfemia, el valor y la huida...

Y a lo mejor podríamos recomponer los restos del naufragio, los acontecimientos del pasado, adonde no sería extraño vinieran a mezclarse y adherirse lo trivial de nuestros fugaces presentes.

Basta con esperar a nuestro niño ciego, abierto como un grito y de la mano ir reconociendo minuciosamente los fósiles de un terrible caos: el barril, el lagar con su olor a pringue y a esperma del mosto, las garrafas, los puntales del arrumbe, el alcadefe, celoso centinela de la última gota de vino. Objetos decisivos, llenos de existencia provocadora en este lúgubre tablado con sepultura de siglos. Una masa inerte riéndose frente al tiempo.

Y no sería nada raro, que frente a ellos, ahora recomenzara, una vez más, el protocolario desfile de personajes que parecen estar en la antesala del purgatorio y volvieran a mirarnos y a perseguirnos en un desvinculado y continuo reencuentro que parece fijar con la muerte.

## PARA UN TIPICO TABLAO DEL «OLÉ» DESVAIDO

A hí está... Miguel, entonces no comprendía por qué todos le decían Vinagre de Jerez... y ahí sigue, sentado junto a su bicicleta, con la que nunca irá a ninguna parte y con la que siempre parecía estar dispuesto a escapar no sé a qué sitio.

Y ese que está sentado en esa mesa, le decía siempre que era un cantor de «dos perras gordas».

Y el otro que aún no ha llegado, ¿dónde estará? le gritaba: artista del cuento, ruina y majareta.

Y el que está a punto de invadir este recinto de la memoria lo reconocía: talento, figura, monstruo... y genio.

Y Miguel se murió un día. En una mano, fuerte – fuerte – que luego no había quién se la abriera, tenía un puñado de tierra de allí del suelo como el que aprieta un diamante. ¡Las cosas de él!

Y regresa aquel hombre de la guitarra muerta con sus prisas y sus esperas importantes.

Y el invernador y empedernido bebedor que parecía marcar el tiempo que se espesa bajo las naves y telarañas bodegueras como un gran lama en el espirituoso Tibet del vino...

Y la escalera del fondo ¿Dónde subía la escalera?

No han venido los que se sentaban en ese montón arrumbado de sillas. ... ¿y...?, ¿y...?, ¿y...?

Y es preciso detener este carrusel apocalíptico. Ya no tendremos más remedio que poner una agencia de colocación del recuerdo y pararnos a observar sus oscuros propósitos, sus ansias paralizadas, sus actos sin sentido, sus imperecederas manías cotidianas...

Y también así es posible que empecemos a construir nuestro íntimo teatro... una repetición lacerante que vuelve siempre y termina en el vacío.

## TEATRO

# LA ZARANDA

EL DIA

Montevideo, martes 24 de abril de 1990

*"Vinagre de Jerez": Lo esencial llega a través de "La Zaranda" en una labor que se puede ver hasta hoy en el Brussa.*

## Que no hay cosa más viva que un recuerdo

**"VINAGRE DE JEREZ"** por "La Zaranda". Con Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos. Dramaturgia: Juan Macandé. Luminotecnia y sonido: Eusebio Calonge. Escenografía: Paco de la Belén. Dirección: Juan Sánchez. Teatro Carlos Brussa.

Resulta paradójico iniciar el comentario de "Vinagre de Jerez" con una frase de Lorea. Sobre todo, cuando "La Zaranda" se burla de Lorca o, más bien, de lo que Lorca quiso bripdar del andaluz, una imagen que para el elenco de Jerez no resulta un fiel reflejo de la realidad del gitano.

Pero es que "Vinagre de Jerez" es un conjunto de retazos de memoria. Retazos que como la noria vuelven y vuelven sobre sí mismos. Pasado que se volvió apócrifo, sin futuro, sin cambios. Tres hombres allí, en ese lugar que puede ser España, que puede ser el mundo o, sencillamente, una taberna o un lugar que está dentro de nosotros mismos.

Tres caras de un tronco común, aprisionados por el lagar del tiempo y de las tradiciones. Un esperar sabiendo que no se puede esperar, o si se puede, sólo se espera la espera misma. Tres edades, tres etapas para un continuo volver a empezar.

"Vinagre de Jerez" no se puede contar. La anécdota es más que nada una justificación para abrir la cabeza de los personajes y sus obsesiones, sus frustraciones, su destino. Tres monólogos de tres solitarios unidos en el terreno de la memoria colectiva. Una repetición que no es sino el flujo de un pensamiento que "pasó y no ha sido", como dice Machado.

De "Mariamenco, Mariamenco" subsiste el trabajo con el ritmo, la precisión en los movimientos de equipo, pero se aumenta la relación del actor con los objetos, verdaderos personajes, únicos interlocutores de estos hombres dejados allí de la mano de Dios (¿Dios?). borrachos de desesperanza, intentando cambiar sin hacerlo. La disyuntiva de animarse o no, de irse o no, de hacer o no.

Luis, Miguel, Antonio, inconscientemente, nombres de poetas, otros borrachos que vivieron de ese cajón de los recuerdos, que es la poesía. Los mitos encerrados en un cofre, o asimilados a la historia, sin ese destaque de "Mariamenco".

A "Vinagre de Jerez" hay que entenderla con el corazón. No buscar símbolos, sino intuirlos. No procurar entender todo el lenguaje, porque a menudo incluso no cumple su función comunicativa.

Trabajo impecable desde las imágenes al desempeño actoral, una visión removedora de una Andalucía esencializada. Una labor a la que las adjetivaciones (que pueden ser muchas y todas positivas) pueden quitarle la austeridad que la misma propuesta tiene.

Si puede acercarse hoy al Brussa y a "Vinagre de Jerez" no lo dude. Se encontrará con fantasmas que también están en usted. Y a veces conviene encontrarse con ellos, ya sea para exorcizarlos o para comulgar con sus existencias.

Alfredo Goldstein

resumen críticas internacionales



Pág. 12-A -DIARIO LAS AMERICAS - MARTES 18 DE JUNIO DE 1991



## “Vinagre de Jerez” fue la bebida exquisita del Festival

Por CARLOS PITTELLA

Supongamos que un actor que participa en una producción se aparta de la interpretación real de su papel hasta actuar en una forma rutinaria y mecánica. ¿Tiene derecho a hacer esto? El no está sólo en la obra y no es el único responsable del trabajo invertido en ella, pues en el teatro uno trabaja para todos y todos para uno. Debe haber responsabilidad mutua y, a pesar de mi admiración por los espléndidos talentos individuales, no soy muy amigo del sistema de “estrellas” porque el esfuerzo creador colectivo es la raíz en el arte del teatro. Esto requiere actuación de conjunto y quienquiera que dañe ese ensamblaje está cometiendo un crimen contra el mismo arte al que sirve. Se agrada al público con trabajos en los que se tenga un claro “superobjetivo” y una bien ejecutada línea de acción. Esto incluye todo: actuación de conjunto, buenos actores y una comprensión de lo que se muestre en el escenario.

“Vinagre de Jerez”, el ejercicio teatral con el que el “Teatro La Zaranda” de Jerez de la Frontera cerró el Sexto Festival, fue de las producciones más interesantes que pudimos ver porque fue una labor de conjunto, con tres actores de primerísima línea y con un concepto del arte teatral digno de asegurarlo para el próximo festival. El trabajo de “La Zaranda” fue casi perfecto (el “casi” lo digo por formalismo) y un impacto emocional atomizante. Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos, con la dirección de Juan Sánchez, dejaron en el escenario del Minorca la aureola del teatro total, una aureola que, esperemos, vuelva a recibirlos el año que viene.

Alejandro Pushkin escribió que “sinceridad de emociones, sentimientos que parezcan sinceros en circunstancias dadas, es lo que pido a un dramaturgo”. Y esto también, hasta el hartazgo, le pido a

un actor. Porque el trabajo de un actor no es crear sentimientos sino producir las circunstancias dadas en las cuales serán engendradas emociones sinceras espontáneamente. Los sentimientos que parezcan sinceros no son referentes a sentimientos actuales sino a algo parecido a ellos, a emociones reproducidas en forma indirecta bajo el impulso de sentimientos internos sinceros. Esto pido... y “La Zaranda” me dio tres tazas de esto, porque los tres gaditanos me dieron en la vena del gusto.

Los tres, en conjunto, guardaron una línea integral, ininterrumpida, que trajeron de un pasado a través del presente y hacia el futuro, prodigando una profunda comprensión de sus papeles para llegar al objetivo fundamental, que es formar la línea de continuidad sin decaimientos ni sobrelimitaciones. “La Zaranda” sí tiene el derecho de hablar del principio del trabajo colectivo pues la línea de sus composiciones actorales nunca estuvo interrumpida y tuvo existencia continua. Esos tres espectros de lo que fueron, o de lo quisieron ser y no pudieron, o de lo que viven como si lo fueran, esas tres alucinantes pesadillas en forma de hombres no enturbiaron, en absoluto, el patrón básico del texto. Y lo hicieron a cabalidad porque reflataron, con el hilo mágico de su creatividad, el misterioso y contundente subtexto de ese contenido literario que no se oye, pero que le otorga fortaleza a todo lo que se ve.

“La Zaranda” nos dio, en definitiva, un buen trago de su vinagre con acidez en su título, pero con dulzura teatral en su contenido. Lo serio y lo grotesco del interior de tres seres lúgubres fueron el argumento al que apelaron los tres actores y la añoranza de su “Vinagre de Jerez” será a lo que apelará muchas veces nuestra memoria cuando nos pida llenarla con el recuerdo de una actuación impactante, responsable y, por encima de todo, teatralmente vestida de dignidad.

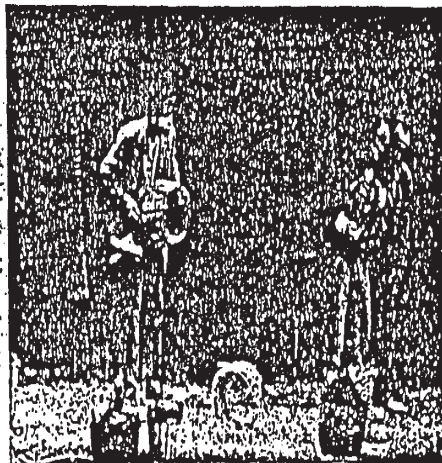


LA HABANA (CUBA)

9



# DEL VINO AL VINAGRE

[illegible]

28 Marzo 1989 "EL NUEVO DIA"  
FESTE LAT 90 - PUERTO RICO

## por dentro

EL NUEVO DIA-MIERCOLES 28 DE MARZO DE 1989

85

### feste lat 90

## Dulce vinagre de Jerez en San Juan



"Y regresaba aquel hombre de la guitarra muerta como sus prietas y sus esposas importantes."  
Por ILEANA CIDRONCHA.  
Redactors de Por Dentro

EN UN JUEGO de contrastes entre el negro y el marrón de polvo y la viruta se levantó con el tanto de un tablero típico andaluz en un día desvaído y desvaído El vinagre de Jerez de La Zaranda de Andalucía.

Después de la emoción provocada por la producción de Cyrano de Bergerac en el Teatro de la Universidad, al llegar a la hora indicada de la continuación del Feste Lat 90 el lunes por la noche, los espectadores, que oscilaban en los 300 se encontraron con que las puertas de la sala estaban cerradas. prontamente, la conversación en el camerino vestíbulo se encaminó en desdobles hasta que se anunció que, debido a la naturaleza de la producción no se permitiría la entrada hasta que la pieza no estuviera a punto de comenzar y que andaban algo atrasados. Y a fin de cuentas el atraso no fue tan grande. Al entrar, en el escenario se observaban unas raras alfombras de corón colgando del techo un montón de polvorientos teniques que incluan canastas, sillas destalladas, un par de mesas mugrientas, una biocleta viejísima, unos escalones que no ven a ningún lado, trastos sucios y rojos y en el centro un mojado berril de madera, que al ritmo de unas palmas sevillanas se mueve de un lado a otro. Se sospecha que un humano lo habita. No sobresale más color que el del polvo sobre el fondo



"Y ahí sigue, tembando junto a su biocleta, con la que nunca irá a ninguna parte y con la que siempre prevalece estar dispuesto a escapar a no sé qué más."



"No han venido los que se sentaban en esa misión arrojada de ellos... ¿Y...? ¿Y...? ¿Y...?"

negro y, dentro de este cúmulo de basura, mimetizados entre los cachiviches van surgiendo los tres personajes que como sombras beckettianas van repitiendo su indecifrable rosario de letanías dichas y hechas entre las fuerzas que controlan el universo, incomprensibles y ajenas, cercanas y lejanas a su existencia en un tiempo sin fin. En un estro "a lo mejor", entre juegos estos tres seres que pudieron haber sido un tábalo andaluz compuesto por un guitarrista, un cantao y un bailar, representan una serie de juegos escénicos al peso lento de unos ancianos o de unos borrachos o de unas árnas en pena, en un espacio, igualmente sin fin, pero sin salida.



"ESTE JUEGO dramático en un trabajo logrado desde la proyección actores -Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos- y director -Juan Sánchez- trabajando en texto literario y forjando el peso un teatro teatral que se convierte en un comentario sobre la vida y sobre el arte."

## reseña

Como la peregrina cosa que es la vida, canal de la misteriosa ordenación y de la impleable lógica para llegar a un final feliz. Y cuáles fueron los esfuerzos de los espectadores que distribuyen de la propuesta escénica de La Zaranda de conseguir que los intérpretes se descongieran de la posición final que asumen al caer volver a perderse entre los teniques de la escenografía que durante la función han onado. Ese es su gesto. Y así permanecen, petrificados hasta que el público frustrado se rinde y se abandonando la sala.

Como Vladimir y Estragón, Vinagre de Jerez espere obstinadamente en su rincón por los ecor los del mundo en diversos festivales y muestras teatrales, entre provocan la sonrisa más que la risa, el suspiro más que la exclamación, la satisfacción más que la excitación, de haber presenciado un teatro de apertura, de vuelo, de avizor. Enjundiosa representación ibérica.

# TEATRO AÑEJADO EN EL RECUERDO



Por ADA ORAMAS

Quien pretenda asistir a la representación de una comedia, un drama, una tragedia o quizá una tragicomedia, no encontrará un género puro, en la obra que escenifica La Zaranda en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana.

¿Y qué importancia tiene, nos preguntamos, que una puesta pueda encasillarse en determinada clasificación? Al parecer esta misma idea sustentan los tres actores, o mejor dicho, los actorazos que han invadido este escenario, para cernir ideas —de ahí su apelativo de zaranda— y atrapar en su filtro de recuerdos a los espectadores que dejan de serlo, para correr sus pensamientos y sentirse involucrados en la trama.

Una se enfrenta con una taberna enterrada en el polvo del recuerdo. Todo en ella está muerto aparentemente. Pero algo vibra, más allá del silencio. Rompe la inercia un barril que se mueve y un sonido monocorde que sigue su ritmo y lo dibuja en decibeles. En esta atmósfera expresionista va perfilándose la acción en Vinagre de Jerez, con este grupo que también ha dado en llamarse Teatro Inestable de Andalucía la Baja.

Es como si el vino y el vinagre se enfrentaran, humanizados en una historia creíble por lo insólita, en que tres hombres que podrían ser espectros o simplemente jirones de memorias dialogan, discuten o amalgaman los sonidos en soliloquios superpuestos que —sin embargo— empastan sus armonías, en el clamor de quienes denuncian la miseria de sus vidas, sumidas en un caos de injusticia social.

Hay instantes en que la escenificación provoca risas, por el amargo humorismo de una situación, en otros el patetismo de esas vidas trucas invade al público y lo estremece como si un hierro candente le quemara la piel o si el vinagre de Jerez fuera escanciado, como el mejor vino, en la boca abierta por el asombro.

El poder de concentración de sus intérpretes —Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos— posibilita actuaciones magistrales, con un total desdoblamiento, en las cuales puede apreciarse el ahorro de recursos expresivos y un dominio total del espacio escénico. La concepción de la puesta denota una capacidad creadora extraordinaria por parte de Juan Sánchez, con la apoyatura de una escenografía imaginativa y muy funcional, pues parece materializar ideas, aprehender la atmósfera del drama, con un diseño de luces que contribuye al tono sombrío que requiere esta pieza, quizá el umbral entre lo real y lo imaginado, quizá el mosto del mejor vino de Jerez de la Frontera, que supieron destilar en añoranzas tres personajes encerrados en la prisión del recuerdo.

12 Nov. 1989  
DIARIO TRIBUNA  
LA HABANA (CUBA)

12 de noviembre de 1989

CULTURA



DIARIO DEL FESTIVAL (CARACAS)

14 de Abril de 1990

DIARIO DEL FESTIVAL

# PALCO

## LA ZARANDA/VINAGRE DE JEREZ

La vida está marcada por los ciclos. Ciclos interminables que le confieren a la existencia la posibilidad ritual, le otorgan los inevitables signos de la espera y la esperanza, esta última como maximización poética del aura que envuelve a la primera.

Vinagre de Jerez está cargado de este ciclo inagotable. Sus personajes hacen de la circularidad, de la recurrencia, un rito que en momentos exaspera, pero también enternece: parecen condenados a la soledad, al olvido inclemente de la tierra, pero la esperanza permanece incólume. Eso sí, atrapada en una taberna que resume el alma del andaluz, su vida cotidiana.

El trabajo actoral, encarnado en tres personajes de antología (Miguel, Antonio y Luis), es la exacerbación de esa cotidianidad. Todo lo que sucede en escena está motorizado por la fuerza que esta cotidianidad encierra. No hay una historia, una trama, sólo existe la particularidad de sus existencias en una permanente relación solidaria, donde sus sueños y angustias, sus recuerdos y expectativas, se despliegan a través de un intercambio que va de lo verbal a lo no verbal despreciadamente. Los actores tienen aquí una ventaja enorme: ellos quizá, en la representación, una exageración de sí mismos.

Lo circular aquí es definitivo. Los textos giran sobre sí mismos y sobre el ebrio hablar de los personajes. Giran las actitudes, los roles que juegan los personajes. Giran los elementos de la escenografía: garras, barricas, la prensa que tritura las uvas, las sillas, las bicicletas. Giran los personajes como si fueran parte de los elementos escenográficos. En otro nivel, la muerte también gira y viene hacia la vida, y otro tanto hacen los personajes que parecen inevitablemente ir hacia la muerte.

La estructura signica de la pieza es muy coherente. Escenografía, metáforas icónicas, el hablar y el México, las alusiones al entorno geográfico e histórico. También la poética que amana del conjunto, la totalidad del montaje. Pero no sólo es coherente a lo interno de la puesta, lo es también con el hermoso programa impreso en el que hablan del grupo y de la pieza, de su trabajo.

La Zaranda, "Teatro Inestable de Andalucía la Baja" es una unidad de trabajo teatral con una personalidad bien definida: los raíces andaluzas, sin mojigaterías regionalistas, tienen en esta agrupación un espacio para su expresión.

Quizá esta misma coherencia y esta identificación natural con sus raíces culturales funcionen en algún momento como limitantes para la comprensión del espectáculo por parte de muchos espectadores. En este sentido puede hacerse dos lecturas iniciales de Vinagre de Jerez. Una primaria, en la que el espectador puede apreciar la calidad interpretativa de los actores, el manejo de los movimientos en escena, y parte del texto que destila, como buen vinagre, un olor ácido que en momentos deja flotar el aroma del vino. Sin embargo es quizá incompleta, en el siguiente sentido: la segunda, en cabal conocimiento del contexto que envuelve a esta puesta, ofrece una mayor riqueza interpretativa, emotiva, frente a la representación de estos tres personajes. Manejar ciertos elementos del discurso de "lo andaluz" ofrece un universo más profuso de lecturas de la obra, lejos de preciar o restarle validez emotiva al trabajo.

serie, emotiva, poética, humorística, son sólo algunos calificativos que le cunden a esta puesta en escena de La Zaranda, que cierra a ritmo de flamenco, y lo que sale es vida, o acaso una irreverencia, mercedimiento obligatorio frente al absurdo de vivir.

JOSE CARVAJAL

## DIARIO DEL FESTIVAL (CARACAS)

4 de Abril de 1990

## DIARIO DEL FESTIVAL

## PALCO

También hubo en este tiempo, aún con idénticos desafíos de moros y cristianos, a pie y a caballo, tramoyas y sorprendentes propuestas donde la sórdida imaginación del Vinagre de Jerez supo conmover a quienes desfilamos por la sala de la AC-Humboldt y nos cargamos de esa nutrida desesperanza que un triunvirato de soledades amasijaron progresivamente, vida y muerte pintada en los rostros y esa canción que tanto escuchamos quienes morimos por esas agrestes regiones culturales conocidas como "de provincia". Nostálgicos, recibimos las casi fúnebres procesiones del olvido en homenaje a la Virgen (siempre habitante de estos reinos miserables) y maceramos una amargura auténticamente parecida a esta obra de Juan Macandé que procesamos en la puesta de Juan Sánchez y a través de la no menos conmovedora propuesta escenográfica de Paco de la Belén. "El pasado pasa, pesa, pisa y se posa en la repisa", creímos recordar mientras se oían las desmesuras de Miguel y Antonio, soñando con los tablao de Madrid y "cincuenta duros y un plato de comía", con las maravillosas crónicas del cante y sus "superstars" como "El Camarón de la Isla".

Pero ellos, no, nunca. Así, en medio de la más inolvidable melopea escénica que el trashumante redactor recuerda, la denominada "magia de la escena", la convocatoria burguesa de "la forma", cedió sus senos turbulentos a un desparador (es) aliento de los tres actores que armados de barriles, cruces "tendías" en el alma, torniquetes y desvaríos, transportaron al respetable por las pobrísimas regiones de Andalucía La Baja, donde nunca nos deberán un buen jerez tomado despacio con un antiguo y también "fracasao mataor" de San Lúcar de Barrameda.

Y "a lo mejó", las metáforas cargadas de pasión, auténticas y sugeridas por Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos, servirán para que este Teatro de La Zaranda siga "gira que te gira" en el ámbito reflexivo del VIII FIT-Caracas 90, tan sorprendentemente lleno de rostros que al igual que "Miguel", el beckettiano personaje de "El Vinagre", se ha "leído quince libros sin sabé leé". En fin, la lección quedó inserta entre quienes vieron el espectáculo, una Sesión Dramática donde el suscrito salió con esa paralela impresión en torno a un "sueño extraño donde las cosas más intrascendentes tienen un inexplicable encanto" y así, no evitamos ni el llamado del toro ni el poder de convocatoria que la muerte trajo desde España, donde jamás se obvia Cádiz y los amigos como Juan y su hija, Olga Margallo, quienes hablan de vez en cuando de las cepas, las sierpes, la castración y la descastración, la buena uva, el fin del mundo cuando se te sube a la cabeza la convicción de "lo lo que le pide la tierra al vino".

ALEXIS BLANCO

## DIARIO "EL UNIVERSAL"

Abril 1990



## "VINAGRE DE JEREZ".

"Yo medianocho aborrito, dormando  
los hilos del hado y la cicloron  
cuando llegó a mi oído,  
por la venanza de mi estancia, ahora  
a una caliente noche de verano,  
el plácido de una copa sediciosa,  
quebrada por los ardores acalorados  
de las músicas magas de mi tierra...  
Y en la guitarra, resacaña y trémula,  
la braca mano, el golpeo, fingia  
el repeter de un estado en tierra.  
Y así en plácido solitario el soplo  
que al polvo barre y la ceniza orienta".  
(Cante Hoado) Antonio Machado

"En Andalucía que no se ve en postal", es la esencia de "Vinagre de Jerez". No podía expresarlo mejor Paco Sánchez, uno de los actores de esta monumental pieza de Juan Macanade, exhibida por La Zaranda en el Teatro Humboldt, en el marco del "VIII Festival Internacional de Teatro" que se realiza en Caracas.

"Vinagre de Jerez" representa ese sorbo amargo que no queremos beber. Es la Andalucía de los que padecen la miseria del olvido. Sin embargo, quedan los sueños y la eterna esperanza. Posiblemente mañana, Miguel. Posiblemente el sábado, Antonio.

Juan Macanade se atrevió a escribir la historia de una realidad cotidiana, azpitada de ese humor andaluz que permite al espectador sentir el dolor de los personajes. Son seres miserables que soñaron con la gloria eterna. El cante hoado, el flamenco, la guitarra perennemente plañidera.

"Vinagre de Jerez" es el lamento de muchos grandes cantaores que, por cosas de la vida, terminan dejando correr sus notas en un bar de mala muerte. Allí se acunarán los sueños, se escucharán los aplausos y se recogerán las flores del tributo femenino... renacerán los amores, acompañados de las tradiciones, se pensarán en los amigos que se han ido y repetiremos de manera absurda las palabras que se vienen a la cabeza. Cantar para la nada sin que pueda anhelarse la posteridad, aunque la mentira en ocasiones no sirva de ayuda.

Un bello texto el escrito por Macanade que nos hizo recordar "Las Sillas" de Ionesco. Impecable dirección la de Juan Sánchez, quien supo interpretar ese mundo absurdo, pero tan real, que se escondió como ropa sucia. La Andalucía que nos presentamos se encuentra en cada gran ciudad, donde habitan seres llenos de frustraciones, pereciendo sin morir, abandonados a sus recuerdos.

Juana Sánchez con símbolos tradicionales. La capota del triunfo, el vestido de la gran bailadora, un público ausente, todo lo cual permite que la pieza progrese veriginosamente. ¿La crisis? Es palpable en toda la pieza, suerte de tragicomedia donde los actores, al terminar la obra, quedan congelados en el sueño para seguir escuchando los aplausos que tributa el soberano. En ocasiones, los sueños resultan más placenteros que la realidad. Actitud que demarca al director en ese exquisito final, donde los seres vivos se asemejan a las calaveras que toman el escenario.

La escenografía, a cargo de Paco de la Botz, cumple con la idea del dramaturgo. Sillas desarmadas, cortinas raídas, el tonel de los recuerdos... todo cumplía su papel, poblando el ambiente del lamento incontinente de hombres que esperan resignados el tránsito al más allá.

La iluminación y el sonido, responsabilidad de Esteban Calonge, marcaron los momentos culminantes de la pieza, que aunque corta es lo suficientemente profunda para invitar a la reflexión.

En cuanto a las actuaciones, está demás decir que fueron excelentes Paco Sánchez (Antonio), Gaspar Campuzano (Miguel) y Enrique Bustos (Luis), tres deliciosos borrachos crónicos, marginales del arte y el ensayo, asumieron sus roles de manera extraordinaria. El andar de los beodos, la incoherencia del pensamiento, todo quedó perfectamente dibujado en el cuerpo de estos ACTORES. ¡Felicitaciones!

## Funciones para hoy

Teatro Nacional: "El Sorrentino", de Carlos Muñoz (Costa Rica). Hora: 9:00 pm.

Sala Ríos Reyna: "Las Criadas", de Jean Genet (URSS-Moscú). Hora: 6:00 pm.

Sala Anna Julia Rojas: "El Inspector", de Nicolai Gogol (Hungría). Hora: 9:00 pm.

Sala Horacio Peterson: "Lacrecia", de Gilberto Fines. Venezuela. Hora: 6:00 y 9:00 pm.

Teatro Cadafé: "Carvegrafías de Melissa Fouley" (Danza-USA). Hora: 6:00 pm.

Teatro Tilingo: "Los Jueces Perdidos de Aquiles", de Néstor Caballero (Japón-Venezuela). Hora: 11:00 am y 3:00 pm.

Mata de Coco: "La Mexina Donada", de Courme Cortázar (Venezuela). Hora: 9:00 pm.

Teatro en el Autobús: "Fango Negro", adaptación de José Gabriel Núñez del original "Woycek" de Georg Buchner (Venezuela). Hora: 8:00 pm. Rincón Mexicano: "A 2,59 La Cuba Libre", de Ibrahim Guerra (Venezuela). Hora: 8:30 pm.

5 Abril 1990 DIARIO "EL MUNDO"  
8 FESTIVAL INT. DE TEATRO DE CARACAS

CARACAS. JUEVES 5 DE ABRIL DE 1990

## Vinagre español

El grupo español La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja, ha sabido redondear una feliz participación en el Octavo Festival Internacional de Teatro que se desarrolla actualmente en esta capital, al presentar con éxito la obra *Vinagre de Jerez*.

Basada en una historia de taberna que involucra a tres parroquianos borrachos y marginales en el ocaso de sus sueños, la obra constituye una búsqueda de la raíz andaluza.

La escenografía y la ambientación, pobre y decadente, encierra al espectador en una cruzada masoquista del yo de los personajes, frecuentemente hilvanada por frases secuenciadas de manera repetitiva y hasta incoherente.

Antonio, Pedro y Luis, tres conspicuos bebedores, sólo tienen a la mano sueños y recuerdos tan desvencijados como sus pocos bienes materiales y apelan a ellos para dar matices de color a la opacidad que prevalece en el escenario.

Personajes descoloridos y ajados por el tiempo, el trío busca inquietar en nuestra más íntima memoria personal las cuentas pendientes de la marginación.

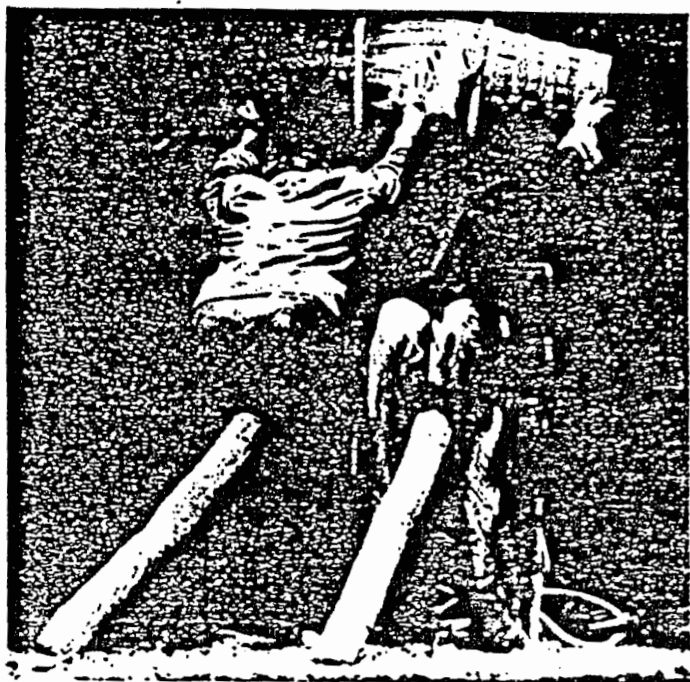
La magia de este proceso teatral vuelve al ser primitivo algo ingenua, travieso y desvergonzada, poniendo al público de cara con seres que ya no provocan ilusión, sino que conviven cotidianamente con sus pesadas y duras humanidades, exentas de sutileza, educación y arraigo cultural.

«*Vinagre de Jerez* no es una obra luminosa; su valor está ubicado, más bien, en la construcción de un anti-modelo teatral, de una anti-obra en la que conviven la penuria y la alegría discreta, la decadencia y esa sublime capacidad de supervivencia, la desdicha, la esperanza y el abandono».



70

EL NUEVO DIA-MIERCOLES 12 DE ABRIL DE 1990



Vinagre de Jerez, Teatro La Zaranda.

## teatro

# Una madeja de imágenes arcaicas

Por PEDRO SANTALIZ  
Especial para Por Dentro

“UN ESPECTACULO de colorido llamativo y olor a muerte nos trajo el grupo español “La Zaranda” segundo grupo que participa en el Festival de Teatro Latinoamericano de la Universidad de Puerto Rico. Este grupo, totalmente desconocido en Puerto Rico, presenta con tres (3) actores varones, un agón dramático que recuerda la ceremonia de la tauromaquia y a la misma vez maldice en forma gitana los valores de la campesinidad española actual. Como si quisieran decirnos con abatimiento negro, andaluz, que las cosas allí en España no están tan bien...

Pero la historia es como una madeja de imágenes arcaicas que luchan de forma negativa y positiva por emanciparse. Cargas de fuerza de la predilección de nuestro Antepasado Original, como: Adiós, alegrías, muerte, vivir, dar vueltas... y zapatear... Esa cosa tan extraña de la cultura ibérica que es zapatear.

Lo maravilloso aquí es el arte del actor. Los tres actores se transforman en muchas cosas de la imaginación andaluza y usan

objetos típicos del Folklore de Jerez de la Frontera (de donde ellos vienen) como toneles, sogas, palos, mástiles, botellones de vino, carabelas de muerte y hasta bicicletas, que dan aquella dimensión filosófica de la rueda que gira de la que hablaba Samuel Beckett en “Mercier & Recamier”. Los actores no salen de este laberinto de mesas viejas y texturas que son la base de su recorrido por el escenario de la vida, la muerte, los recuerdos y el arte del Cante Jondo.

El lenguaje, un lenguaje mito-poético repetitivo evoca el caos de una generación de los sótanos y los movimientos archilocuaces. El gitano hundido, incomprendido y lejano del grito en el jay! y en la cuerda vocal esa de la precipitación hacia el OLE. Espectáculo mágico, bello, triste, oscuro, irracional y muy teatral: muy de esencia de actores en la ley de su representación de hacer reír y llorar.

CELEBRAMOS ESTA participación tan digna de intérpretes que hacen alarde de su arte desde la madre Eterna España y que hayan llegado a nuestros lares horribles a despertar y enardecer nuestra cultura como algo bueno y ficticio. Ejemplar de la Tangente del Teatro...

18 Abril 1990 "EL NUEVO MIERCOLES"  
FESTE LAT 90 - PUERTO RICO





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA